من ثنايا الذاكرة.. والورق

فادية غيبور

بصمت يلفه ضجيج الشهرة وصخب الحياة حوله عاش؛ وبصمت يلفه صقيع الغربة توفي قبل شهرين في ليل الثامن عشر من شهر شباط الماضي الروائي السوداني المعروف "الطيب صالح" في إحدى مستشفيات لندن حيث كان يقيم، بعد عمر حافل بالإبداع والعطاء والعمل في مجال الأدب والثقافة والصحافة، وأطلق عليه "عبقري الرواية العربية"..هكذا نعي.. مع ذكر تفاصيل حياته وإبداعاته والجوائز التي حصدها؛ وقسوة الزمن الذي صادر مفاجأة الكاتب بترشيحه لجائزة نوبل للآداب؛ هذا الترشيح الذي يُعدّ تكريماً حقيقياً للكاتب الذي وضع السودان الجغرافيا والتاريخ والحياة اليومية بين يدي آلاف مؤلفة من القراء العرب والأجانب.

أعترف بأنني فوجئت برحيله ولم أفاجأ.. فالموت قدر ابن آدم كائناً من كان.. ولقي صمت طويل؛ كأن رحيله منحني فسحة من التأمل والجلوس إلى الذات واستعادة الزمن الضائع بين عقود السنين المعبأة بالذكريات.. وما أصعب أن تحترق أعماقنا بجمر الذكريات المتراكمة فينتابنا مايشبه الحمى أو السعار؛ فنحاول جاهدين أن نشحذ ما تبقى من الذاكرة؛ وعبثاً نحاول.. فما نريد حذفه ينتاب أعماقنا بإلحاح لا يقل عن إلحاح حمى المتنبي، وما نتمنى له التفتح من جديد يذبل وينكمش حدّ الاضمحلال.. نتذكر تفاصيل الماضي البعيد وننسى تفاصيل يوم أمس.. ويبدو لنا أن الذاكرة ممتلئة وما من ملف قديم في تضاريسها قابل للحذف!..

ولعل أهم هذه الملفات ما حفظته الذاكرة من تفاصيل مراحل الدراسة الإعدادية والثانوية والجامعية..

كانت الذاكرة فتية؛ وكان العمر ربيعاً مفتوحاً على الورق والعناوين اللافتة.. ورق أسمر شاحب.. وعناوين روايات عربية وعالمية تبدأ بكوليت خوري وحنا مينا وبديع حقي ولا تنتهي عند نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبدالله.. بل ترحل نحو الشمال متجاوزة الماء

والمراكب والأشرعة لتلتقي سارتر ودوبوفوار وساغان ومورافيا وولسن وكامو.. وأجمل المهاجرين إلى الشمال الأديب السوداني الراحل الطيب صالح الذي صدرت روايته الأولى عرس الزين
عام (١٩٦٢) م، وأكذب إن قلت إننا كقراء يافعين دخلنا إلى عمق الرواية أو أدركنا دلالات تلك العلاقات والتفاصيل الصغيرة التي رصدها الكاتب ببراعة..

كنا مجموعة من الطلاب والطالبات المتميزين والمتميزات، وكان الصديق " أبو صمود" أكبر منا سناً؛ وأكثر وعياً لمغزى ما يقرأ؛ وهذا طبيعي لمن كانت مكتبته مكتظة بالكتب؛ لكنه أنجز ما هو أهم من ذلك عندما فتح أمام عقولنا مغاليق الأسرار المقدسة الكامنة بين ثنايا الكتب وفي تضاريس الكلمات...

أذكر أنه حاول دائماً أن يضعنا على أول السطر حيث البداية لأي كتاب يعيرنا إياه؛ ويناقشنا فيما بعد حول محتواه..

لم يكن قارئاً أكبر منا سناً فقط بل كان رساماً ذا خطوط وألوان مميزة.. ومن ثمّ تخلقت في حياته علاقة حميمة بين الكلمة واللون.. وبفضله أعدنا قراءة رواية "عرس الزين" وأدركنا أبعادها الاجتماعية والإنسانية بعد صدور رواية الطيب صالح الثانية "موسم الهجرة إلى الشمال" عام(١٩٧١) م وكنا آنذاك في بدايات مرحلة الدراسة الجامعية.

ولعل أهمّ ما ترسّخ في ذواكرنا أن الطيب صالح لم يرد القصّ لمجرد القصّ؛ فالرواية ليست محض حب أو كراهية ـ كما قرأناها سابقاً ـ بل هي تصوير فني بارع للصدام بين الحضارات وموقف إنسان العالم الثالث النامي ورؤيته للعالم الأول المتقدم، ذلك الصدام الذي تجلى في تصرفات متناقضة لبطل الرواية "مصطفى سعيد" الرقيق حدّ الشفافية والدموع.. العنيف حدّ القتل والدماء، حيث عرفنا أن المرأة في موسم الهجرة إلى الشمال ضحية للرجل بينما يبدو الرجل ضحية ظروف مجتمعية ساهمت بخلقها أخلاقيات وقيم المجتمع الغربي المتناقضة مع قيم وأخلاقيات المجتمع العربي في تلك المرحلة من القرن العشرين.. كما رأينا السهول الخضراء والنهر الكريم ووجوه الناس المعبأة بالسعادة.. رأينا التعامل اليومي بين الناس؛ رقصنا مع الزين في عرسه الغريب؛ وفجعنا بموت زوجة مصطفى سعيد رافضة أن تتزوج بأحد الوجهاء الطامعين بها بعد اختفاء زوجها.. شعرنا ببعض أسى لموت أو انتحار صديقاته لكننا ظللمناهن بإدانة ساذجة: هنّ اللاتي أحببنه ورغبن العيش معه زواجاً أو بدون زواج.. وخلناه شهرياراً جديداً متجلياً بين الأوراق والسطور بعيداً عن الجلادين والقصور..

وعلى ذكر شهريار لا بد من الإشارة إلى أن بعض النقاد درسوا مطولاً الموت في أعمال الطيب صالح ومنهم الباحث الدكتور "عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي" في دراسته المهمة لروايتيه الأولى والثانية مختاراً محوري: موت الأنثى وموت الرجل.

حيث يرى (أن موت الأنثى ـ في العملين ـ هو الموت الآثم المرتبط غالباً بغريزة الجنس؛ وهو موت لا يخلو من العنف أو الخطيئة، أما موت الرجل فهو موت نبيل مرتبط بالكبرياء والسمو ولا يخلو من تضحية ونكران ذات) أليس هذا غريباً؟!.. وهل أراد الطيب صالح هذه الدلالات؟!.. لا أعتقد.

علماً أن ثمة تصنيف معروف آخر للروايات التي كتبت وتكتب خارج الوطن وبشكل خاص في أوروبا والتي انضوت تحت مصطلح روايات الاغتراب، والتي بدأت برواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" الصادرة عام ١٩٣٨م التي تُعدّ أولى هذه الروايات؛ وتليها روايته "زهرة العمر" وتتسم هذه المرحلة بخصوصية البطل الذي حمل عاداته المحلية معه إلى بيئته الجديدة في الغربة، وظل انتقاله إلى أوروبا انتقالاً جغرافياً فحسب.. وما يجب ألا ننساه أن هذه الروايات رسمت ملامح الحياة لأوطان مؤلفيها التي كان الغرب يستعمرها ويستغل أبناءها وخيراتها..

أما رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فصنفت ضمن روايات الاغتراب في مرحلتها الثانية.. وهي الروايات التي تطرح موضوعاً اجتماعياً وتعرض صورة البطل الذي درس في أوروبا وحصل على شهادته المأمولة وعاد إلى بلده فلم يتمكن من الانسجام مع بيئته الأولى مما يدفعه إلى العودة أو الانتحار..

وثمة مرحلة ثالثة هي المرحلة الراهنة التي يمرّ بها الروائيون المغتربون في الوقت الحاضر، وفيها يدرس البطل الروائي في الغرب، ولكنّه لا يعود، ويحاول أن يتعايش مع البيئة الجديدة.. ينجح أو لا ينجح.. لا يزال الأمر مستمراً.

ما لنا الآن ولهذه المراحل.. ولماذا كلما شئت اختصاراً أسرفت في الكلام؛ لا.. لم أسرف؛ وكيف أقول أسرفت وكلّ الكلام قليل إذا ما تعلّق بالطيب صالح عبقري الرواية العربية الذي فارق الحياة أو فارقته ورحل بصمت في صقيع الشمال بعد صراع مع المرض... وكانت رحلته الأخيرة رحلة معاكسة كالطيور تماماً من الشمال إلى الجنوب حيث دفء التراب والوجوه والنهر.. فلتنزل على روح المبدع الراحل "الطيب صالح" رحمة السماء وسكينة الأرض وحفيف أوراق النخيل على ضفاف النيل.

❑❑

إشكالية قصيدة النثر
بين المفهومين الغربي والعربي

د. فارس الرحاوي

انطلاقاً من التعاريف الجديدة للشعر ومفهومه، والتمييز بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر، لا من اعتبارات اللعبة اللغوية، ولا من مفهوم المقابلة البحتة في مقولات النقد العربي القديم، من حيث أن ما ليس شعراً، إنما هو نثر. ولكن من اعتبارات شعرية الشعر، أو شعرية القول، وإمكانياته في تحقيق كماله (الشعري)، وفق المعايير الجديدة للشعر، وما تحققه بكونها نظاماً، يشكل العلاقات الخارجية والداخلية للنص، وبما يضمن له أن يؤسس لنفسه في أن يكون شعراً لا غير.

لقد كانت النظرة التقليدية التي تميز بين الشعر والنثر تقوم على اعتبارات الوزن، أو الوزن والقافية كحد فاصل بينهما. وكان هناك من يرى، واعتباراً من التعريف القديم للشعر على أنه كلام موزون ومقفى، فإن هذين الاعتبارين كافيان للتفريق بينهما، في حين نظر القسم الآخر من النقاد إلى أن هذا الحد لازم، لكنه غير كاف، فاشترط في الشعر توافر عناصر أخرى، إضافة إلى الوزن والقافية(١)، فإذا خلا من هذه العناصر الأخرى، واكتفى بعنصري الوزن والقافية فإنه لا يعدو أن يكون نظماً، وليس شعراً، كما أنه لا يعتبر نثراً، وعلى هذا الأساس لم يعتبروا ما يسمى بالنظم التعليمي شعراً مكتملاً بمواصفات الشعر الأخرى ومنها العاطفة والخيال، كما لم يعتبروه نثراً لتوافر عنصري الوزن والقافية فيه.

ولما كانت اللغة فعلاً يتوازى مع حركية الحياة الإنسانية، فيمارس الإنسان فعله في اللغة، فإن اللغة بوجودها الحي، هي "فعل يحيل إلى الواقع، ويعرف بكونه يمارس على أرضه"، لذا، يمكن أن تصبح اللغة مشاعاً إنسانياً كبيراً وواسعاً في آن، لاحتمالات التغيير التي تحدث في طريقة القول والتركيب، والانبعاث والتجدد، والانطلاق من حيويتها، لتجاوز أي فعل مكرر، أو مسعى مبتذل، أو نمط سائد معزول عن القيم المتغيرة والمتجددة في الحياة. ولعل هذا ما يجعل كثيراً من الأفعال تبدو وكأنها "فعل مشوه، لا تسمح ممارسته أن يكون ذا فعالية تذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلق بالإنسان والتي هي
ذات مساس مباشر بهيئته التي يوصف بها تحركه"(٢).

وهكذا بدأت المحاولات الجادة لتجاوز النمطية السائدة لا في كتابة الشعر، وحسب، ولكن في استخدامات اللغة نفسها، باعتبارها أداة ووسيلة لكل العناصر المكونة للنص الأدبي. ولربما نتلمس تلك الجدية في محاولات وممارسات الشعراء المهجريين والتي بدت في كتابة الشعر بصفة عامة، ومنه الشعر المنثور.

وقد تمثلت بروائع جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني، وغيرهم. وإن كان جبران ونعيمة قد مارسا كتابة الشعر الموزون، إلا أن موهبتهما جعلت من فنهما الجديد على مستوى الشعرية يفوق مستوى شعرهم الموزون. في حين كان أمين الريحاني في محاولته لم يرد لهذا الشعر أن يتحرر من الوزن بشكل مطلق، وإنما كان يسعى إلى أن ينطلق من قيود الوزن التقليدي، على أن يكون للشعر وزن جديد، كما كان يسعى إلى أن يتحرر الشعر من تحكم البحر الواحد في القصيدة(٣).

إن ما تقدم كان تأسيساً لانطلاق أدب جديد، يتحرر من كل القيود التي لازمته طوال قرون عديدة، كان تأسيساً لشعر جديد، ونثر جديد، لهما القدرة على الاستجابة لأية فعالية جديدة، شعرية كانت أو نثرية، بحيث لا تنحصر هذه الاستجابة في وظيفة حياتية معينة، أو مقيدة، أو محدودة، الأمر الذي يجعل هذا التأسيس حركة هامشية ليس لها دور. وإنما ما يستوجب في هذه الاستجابة، أن تكون طريقاً في الكشف عن كل بنية من بنيات النص، وأن يبقى النص معها قابلاً للتفاعل، والنمو المستمر ليحقق وجوده وفعله في الحياة.

لذا، كانت الرغبة في تأسيس أدب جديد، وإظهاره بمظاهر جديدة متوافقة مع روح العصر، والتقدم الحاصل فيه، تقوم على الفهم الحي للنمط الكتابي، أياً كان نوعه، وهدفه ووظيفته، ولما كان أدونيس يرى الشعر على "أنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"، على المستوى العلائقي في الشعر منه، خارج مفاهيم التركيب، أو الصيغ التقليدية المؤسسة. لذا، يبدو الشعر بهذا الوصف عند أدونيس. "تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"(٤). فغلقت على الشعر أبوابه في تشكيل العلاقة بين الذات والموضوع، وبين الذات والوجود، تلك العلاقة التي يبحث عنها الشعر الجديد.

ولقد كانت قصيدة النثر أنموذجاً حياً لهذا التمرد على الأشكال والطرق الشعرية التقليدية، ومع محاولات كثيرة قد جرت قبل بزوغ فجر قصيدة النثر، تمثلت بالشعر الحر القائم على التفعيلة، وقبله قصيدة البند، ومن ثم الشعر المنثور، إلا أن قصيدة النثر كانت تكملة للثورة الشعرية التي أحدثتها قصيدة الشعر الحر والشعر المنثور في الساحة الثقافية العربية، مع اختلافات النمط والمغايرة في الوزن وطريقة الكتابة.

لقد سعى أدونيس إلى تشكيل هذا الأنموذج ـ قصيدة النثر ـ عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان (بالثوري)، من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل معطياتها منحى جديداً، وتمرداً على النمطية السائدة في الشعر التقليدي، والتي تعتبر أن صياغة التعريف القديم للشعر، إنما هي "عبارة تشوه الشعر، فهي العلاقة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي إلى ذلك ـ (أي التعريف القديم للشعر) ـ حكم عقلي منطقي"(٥)، يقوم على ثوابت لا تسمح بالتغيير، أو التحول عنها.

إن الانقلاب (الثوري) الذي ركز عليه أدونيس، ينطلق من فكرة، ترى "الشعر كشفا ورؤيا، غير منطقي، لذا، فهو يعلو على الشروط الشكلية للشعر التقليدي، وهذا ما يدعو إلى مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يمحي أمام أي قصد أو هدف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد وكشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة"(٦). حين ارتبط الشكل فيها بالوزن، في الوقت الذي لا نرى أي علاقة حقيقية، أو جوهرية، تجمع بينهما، باعتبار أن الوزن هو مجرد قالب ثابت في أي قصيدة، أو شعر. بينما الشكل متغير لا بتغير الوزن، وإنما بتغير الحالة الشعرية لدى الشاعر، وقدرته على الخلق والإبداع.

ومن هذا المفهوم كانت الحاجة ملحة للبحث عن شعر جديد، خارج النمطية المألوفة، لا في البيت الشعري التقليدي المؤسس، ولا في نمط الشعر المنثور، ولكن البحث عن ممارسة شعرية جديدة، تفتح للشاعر مجالاً لانبعاث طاقته الكامنة في القول الشعري ذاته، تنطلق من اعتبارات أساسية في طريقة استخدام اللغة كمقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، طريقة يمكن من خلالها أن يحيد الشاعر باللغة عن معايير طريقة استخدامها العادي، إن كان ذلك في التعبير أو في الدلالة، بحيث يبدو وكأن الشاعر يضيف للغة طاقات أخرى تمكنها من الإثارة، والمفاجأة، والدهشة، وليصبح فيما يكتبه، أو يقوله شعراً خارج المفهوم السابق المتعارف عليه في الشعر، ويصبح كل ما يقوله يشكل في قوامه ظاهرة تخضع لها اللغة وقواعدها(٧).

لقد بدأ هذا التأسيس لمفهوم جديد للشعر عند أدونيس واضحاً منذ البدايات الأولى في كتاباته، وتنظيراته، حين نشر في مجلة شعر، صيف عام ١٩٥٩ دراسته المشهورة "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والتي يمكن أن نعتبرها ملمحاً أولياً في تشكيل قصيدة النثر، إذا ما قورنت مضامين هذه الدراسة المعروفة مع طروحات سوزان بيرنار في كتابها الذي يحمل عنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، فضلاً عما كتبه في ذلك الوقت عن قصيدة النثر بالذات، مبشراً بها.

لقد ظهرت قصيدة النثر نتيجة لعوامل كثيرة، كانت مشجعة لها، وهي عوامل مباشرة وغير مباشرة. فقد ذهبت بعض الآراء إلى ماديات تأثير التراث العربي والإسلامي، فاعتبرت هذه القصيدة نتاجاً، وإبداعاً متواصلاً معه، ولربما يتلمس الدارسون لهذه القصيدة أثر المتصوفة بوجه خاص على شعراء هذه القصيدة، من خلال التعبيرات الصوفية التي عبرت عن سخطهم، ومعارضتهم للسلطة الدينية والسياسية التي كانت سائدة في زمنهم، ومقدار تدخلها في أمور الناس وحياتهم العامة، فكان التعبير الصوفي المتنفس الذي صدر عن نفس تشعر بالوجد والمكابدة، فضلاً عن الوحدة، التي يعيشها الصوفي ـ وما يؤسر حياته وقوله الصريح. فقدم هؤلاء الشعراء الصوفيون رؤيا جديدة للكون والوجود، يلتمس فيها وجوه التغيير للواقع السائد، وهذا الأسلوب يشترك إلى حد ما مع قصيدة النثر، في كونه أسلوباً مكثفاً، إذ إن مجمل تراكيبه اللغوية والتعبيرية، تعتمد على الرموز الإيحائية، وعلى تداعيات الصور الخلاقة، والمعاني الحية المكبوتة في النفس الصوفية، فتبدو ذاتيتها بملامح (إنسانية).

إن هذا الأسلوب لم يكن اغتراباً، ولم يكن تعبيراً عن العجز الحياتي الصوفي مع الآخرين، وإنما كان انعكاساً حقيقياً لكمال التجربة الصوفية، وصفائها، وتفاؤلها، وتعبيراً عن خواصها الذاتية، في الوقت الذي بدت فيه هذه التجربة لدى الشعراء أكثر موضوعية(٨). باعتبار ما تتماثل به تجربة الصوفي، وتجربة الشاعر الحديث، وموقفهما من العالم، وبما يمثل هذا الشعر في صيرورته الحياتية التي هي في أقل وصف لها "وهي وحدة انصهار أصيل" يطمح الشاعر من خلال أن ينقل عبر شعره "شعوراً أو تجربة أو رؤيا"(٩)، كما يسعى لأن يكون شعره نبوءة ورؤيا للخلق والإبداع، وتفجيراً للعوالم المغلقة، وفتحها لتخطي الواقع، وتغيير نظام الأشياء، ونظام علاقاتها، وذلك عندما يكون الشعر خرقاً للعادة، على حد التعبير الصوفي لابن عربي، باعتبار ما يمتلك من قدرة على تغيير النظر إلى العالم (١٠).

لكن هذه المواصفات، وهذه اللقاءات بين قصيدة النثر (كتابة) ظهرت في الثقافة العربية في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي وبين الكتابات الصوفية، أو الشعر الصوفي لا يعني أنها قصيدة عربية بالمعنى الدقيق، فقد

صرح أدونيس ولأكثر من مرة بأن أصل هذه القصيدة يرجع إلى الأدب الغربي، وأن البدايات الأولى لتكوينه النظري عنها، لم تشر إلى المكون الصوفي في هذه القصيدة، باعتباره مرجعاً في طريقة الكتابة، أو حتى في التسمية، وإنما ما ذهب إليه أدونيس، ولا يزال يؤكد عليه، بأن قصيدة النثر هي "تسمية مرتبطة، على نحو مباشر، بشكل من الكتابة الشعرية، فرنسي تحديداً، ولهذا الشكل نموذج أولي بدأه الشاعر لويس برتراند (١٨٠٧ ـ ١٨٤١)... وترك مجموعة باسم "غاسبار الليل" وهو شكل تبناه، فيما بعد، بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٧٦).... وتبعه آخرون كثيرون" (١١).

إن هذه الإشارة الأدونيسية كانت دليلاً على التواصل الثقافي العربي مع الغرب، بالقدر الذي يقرره أدونيس في (غربية) قصيدة النثر ومرجعيتها وبالطريقة التي قرأ فيها، وذلك أمر طبيعي، ولكننا في الوقت ذاته ، لا يمكن أن نتوافق في تقبل هذا النموذج، لو لم يكن له أصل، أو جذور متماثلة مع الإبداع العربي، ومع الذائقة العربية، بل وحتى مع الهاجس العربي المتشبع بالتراث الإسلامي، ثم إن التراث الصوفي ومنذ أن بدأ، لم ينقطع في كل حلقاته عن الحاضر الإنساني العربي، وهذا ما يعني أن الحركة التواصلية العربية بالصوفية العربية بقيت مستمرة وإلى الآن، ولربما، ما تأثرت به الثقافة الغربية، استرجع نفسه أثراً في الثقافة العربية، لذا، لا يمكن اعتبار قصيدة النثر نقلاً حرفياً لقصيدة النثر الغربية بكل مكوناتها ومواصفاتها بدليل أن كتاب قصيدة النثر، ومهما حاولوا أن ينقلوا هذا النموذج (الغربي) على رأي أدونيس ومن تبعه في الرأي، إلا أن ملامح الفكر العربي، وخيالاته، وشحنه بالرموز الإيحائية من التراث العربي، أو الإنسان ضمن التاريخ الجغرافي للوطن العربي بقيت دلالات واضحة على التلاقح الثقافي العربي مع هذه الأنموذج الغربي (حديثاً). وهذا ما يوحي بأن قصيدة النثر تسعى "بالانفتاح على العالم"، وخلق عوالمها المليئة والجديدة... ويبدأ شعراؤها بصقل تجاربهم وتعميقها. فكأن العالم كله: ماضيه وحاضره ومستقبله، هو ساحة الشاعر، يبحث فيها عن وجوده ويطرح الأسئلة"(١٢).

ثمة عوامل رئيسية كانت ممهدة لظهور قصيدة النثر في الواقع الثقافي العربي، ذكرها أدونيس في دراسته لقصيدة النثر، تبعاً لتحليل واقع الثقافة العربية السائدة، ومحاولات انبعاث ثقافة عربية جديدة، تتواصل فيها مع الثقافة العالمية، وباعتبار أن الثقافة العربية السائدة إن هي إلا ثقافة تستهلك نفسها بالاجترار والتكرار، من التاريخ العربي وتراثه الماضي، وذاكرته الثقافية فلم تستطع هذه الثقافة العربية أن تواكب مراحل التطور الثقافي الغربي، ولم تستطع أن تمثل ولو إلى حد ما موقعها الإنساني، وقد تلخصت هذه العوامل بـ:

١ـ انعتاق اللغة العربية وتحررها.

٢ـ ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه.

٣ـ التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، وقد زاد هذا في تقريب الشعر من النثر.

٤ـ نمو الروح الحديثة التي ترفض القواعد الصارمة النهائية والأشكال المسبقة.

٥ـ أثر التوراة والتراث الأدبي القديم في مصر وبلدان ما كان يسميها أنطوان سعادة "بالهلال الخصيب".

٦ـ أثر ترجمة الشعر الغربي على الثقافة العربية الحديثة.

٧ـ ارتفاع مستوى النثر الشعري، وهو من حيث الناحية الشكلية، يمثل الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء العرب إلى قصيدة النثر(١٣).

إن هذه العوامل قد نجدها محررة بذات المعنى في كتاب سوزان بيرنار، ولربما كان بعضها محصوراً بين جماليات قصيدة النثر، والمبدأ المزدوج لهذه القصيدة، فقد ولدت هذه القصيدة "من رغبة في التحرر والانعتاق،

ومن التمرد على التقاليد المسماة "شعرية" وعروضية، وعلى تقاليد اللغة، وكان المطلوب آنذاك فصل "الشعر" عن "فن نظم الشعر"؛ وقد تم البحث في النثر عن عناصر شعر جديد (١٤).

لقد وجد الشعراء المجددون في قصيدة النثر التي أطلق تسميتها وتنظيراتها أدونيس، نقلاً عن سوزان بيرنار مجالاً رحباً لتحقيق طموحاتهم الفكرية والنفسية، بعد أن كانت القصيدة التقليدية تمثل سجناً لهم في قالبية الوزن والقافية، والنماذج المسبقة التي كانت تقيد حريته، لا في طريقة التعبير، وحسب، ولكن في الفعالية التي كان يريد الشاعر الحداثي أن يمارسها، من خلال الممارسة الوظيفية للشعر نفسه. لذا، كانت "القصيدة النثرية تحمل دائماً طموحات الفنان في التجديد والتغيير والتعبير وتساعده على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل، وتجعل الإنسان في مواجهة مباشرة مع التجربة واللغة وتضعه في موضع حرج، إما أن يكون شاعراً أو لا يكون"(١٥).

ولعل هذا الأمر، أدى إلى أن يكثر السجال حول قصيدة النثر، والاختلاف في كونها تمثل شعراً أم لا، كما وقع الخلط في مصطلح هذه القصيدة، ومفهومها. وقد رأى بعض الدارسين أن سبب هذا الخلط يعود إلى أمرين:

الأول: عد بعض الإبداعات الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في الظهور، والتي تشبه إلى حد ما قصيدة النثر أو تقترب منها في بعض سماتها، أنها ذات القصيدة، ولربما كان هذا ما يتمثل بالنثر الشعري، والنثر الفني، والشعر المنثور.

الثاني: وجود تيارين للكتابة غير الموزونة، تيار يتمثل بكتاب قصيدة النثر، ومن رواده أدونيس وانسي الحاج شوقي أبي شقرا. وتيار آخر يتمثل بكتاب الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية (Free Verse) وكان من أبرز رواده محمد الماغوط، وتوفيق الصائغ، وجبرا إبراهيم جبرا.

وقد عدَّ المتأثرون برواد هذين التيارين، أن هذين التيارين هما تيار واحد، أطلقوا عليه "قصيدة النثر"، وهو مصطلح أطلق على كل مادة غير موزونة، ولكنها تدعي الشعرية، أو توحي بها(١٦).

إن عدم وضوح مفهوم قصيدة النثر، لم يقتصر على قراء الأدب ونقاده من خارج التجمع الذي نادى بها، ونعني بذلك تجمع شعر. فقد كان عدم وضوح المفهوم سائداً داخل هذا التجمع نفسه، مما أثار جدلاً كبيراً في بدايات عام ١٩٥٨م، شارك فيه أعضاء التجمع، حول كتابات محمد الماغوط، فتوزعت الأحكام بين من قال بأن كتاباته ما هي إلا نثر جميل أو عطاء جميل أو نثر رائع، لكنه ما لبث أن حسم هذا الجدل في فترة تالية لعام ١٩٦٠، حين لاحظ الشعراء والنقاد في ندوة "خميس شعر" أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري، والنثر الفني وكذلك عن الشعر المنثور(١٧).

ولربما، نتلمس عدم وضوح المفهوم. بالشكل الذي يوحي بالقناعة التامة، وبما توصلوا إليه، واستقرارهم على أن قصيدة النثر تمثل شعرا، بكل ما تحتويه شكلاً ومضموناً وإيقاعاً من خلال المساجلات والطروحات التي اتسمت بالمقارنة حيناً، والتناقض حيناً آخر، فادونيس الذي يدعي بأنه أول من أسس لهذا النمط الكتابي، وبشر به، نراه في عام ١٩٦٠م يقول: "إن كلمة "قصيدة نثرية" ليست سوى أصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي كما أنه ليس بالشعر، بل هو في قالب نثري وروح شعرية، فكانت من هنا تسمية "قصيدة نثرية". ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر، وأنها قد حلت بالتالي محل القصيدة الشعرية، فالشعر شعر والنثر نثر"(١٨).

وهذا، بدءاً، ما يؤكد بنفي قصيدة النثر

عن توصيفها في قصيدة شعرية، أو انتمائها إلى الشعر، كما يؤكد في الوقت ذاته أنها قصيدة ذات توصيف نثري، يتميز عن النثر العادي، في كونه لا ينفي عن هذه القصيدة الشعرية، التي يمكن أن يتميز بها كل من الشعر والنثر، مع احتفاظ كل منهما بخواصه الكامنة والواصفة فيه.

ولكن السؤال الذي يثير الجدل من خلال هذا التوصيف الأدونيسي، أن قصيدة النثر إن لم تكن شعراً، ولم تكن نثراً عادياً، فماذا تسمى ضمن القالب النثري الخاص بها، وملازمتها للروح الشعرية..؟

إن التوصيف الأدونيسي لم يمنح (قصيدة النثر) وصفاً دقيقاً، كافياً، لتكون في استقلاليتها عن الشعر والنثر جنساً قائماً بحد ذاته، مع أن الذي يكتب هذه القصيدة يلازمه وصف الشاعر، فكيف يسمى بالوصف من لا يكتب شيئاً اسمه الشعر...!

وإذا كان أدونيس يصف قصيدة النثر بأنها "نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي"، فكذلك هو الشعر وبمفهوم الشعر الحديث، ليس هو الكلام الموزون المقفى، وإلا كان شعراً عادياً، لا يحمل من معناه إلا اسمه..!

ولعل هذه الفكرة دفعت ر. دوكور مون للقول بأنه "لا يوجد في الأصل إلا نوع واحد هو القصيدة، وربما صيغة واحدة هي الشعر، لأن النثر الجميل يجب أن يمتلك إيقاعاً يحمل على التشكيك فيما إذا لم يكن غير النثر"(١٩)، ولعل هذا ما دفع بيرنار للقول بأن دوكورمون "كان يعطي لكلمة "قصيدة" بعداً أكثر عمومية وشمولاً، ومعنى أقل حاجة إلى الدقة والحصر. وإذا ما دفعنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بمقدورنا أن نرى الشعر في كل مكان (عدا الإعلانات والصفحة الرابعة من الصحف على حد تعبير مالا رميه)، وأن نرى قصيدة في كل مؤلف جيد الكتابة"(٢٠).

وهذا ما يحلو، لبعض كتاب قصيدة النثر القول بأن التوصيف الأدونيسي قد أوقع قصيدة النثر في ازدواجية الشعر والنثر على حد سواء، فأصبح كل ما يكتب من نثر جميل، يحسب البعض أنه من قبيل قصيدة النثر، بما تحمل من شعرية النثر لا من روح الشعر.

بيد أن أدونيس عندما أراد أن يفرق بين النثر الشعري وقصيدة النثر، بنى تفريقه على أساس أن النثر الشعري شيء وقصيدة النثر شيء آخر، فيرى أن ما يميز قصيدة النثر عن النثر الشعري، تمتعها بصفات خاصة، أهمها: "الشكل المركز، الإطار المحدود المعين، الالتزامات أو القيود الاصطلاحية. وإذا قارناها بالنثر الشعري نجد أن النثر الشعري إطنابي، يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة. وليس هناك ما يقيد، مسبقاً، النثر الشعري. أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية. ثم إن النثر الشعري سردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية"(٢١).

إن هذا التفريق قد منح قصيدة النثر وصفاً دقيقاً، وشروطاً لما يجب أن تكون عليه هذه القصيدة، وكما عرفها أي. جالو (F. Jaloux) بأنها "قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة" وأنها "خلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية.."(٢٢).

ومع أن أدونيس قد وضع حدود كل نوع، إلا أن وصفه هذا لا يوحي بالحدود الفاصلة، والمتميزة، بين قصيدة النثر والنثر الشعري، وإنما هو وصف عام لكلا النوعين، لا يمنع أحدهما أن يكون بديلاً عن الآخر إلا في حدود سطحية، بل إن الوصف الأدونيسي، لربما، يقترب إلى حد ما، من وصف خصائص الشعر الحر، وبمفهومه الغربي، ووفق الآلية التي ارتكز عليها أدونيس.

لذا، فإن "أول ما يواجهه من يتصدى لدراسة قصيدة النثر Prosepoem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prosepoetry أو الشعر الحر Free Verse ". ويعزو بعض العلامة سبب هذه الإشكالية، أو هذا التشويش في عدم وضوح الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع، "إلى تباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر أو الشعر المنثور من جهة، وإلى تداخل النماذج الشعرية وضياع التمايز بينها من جهة أخرى"(٢٣).

إن ظهور قصيدة النثر يمثل نقطة تحول على مستويين، مستوى الشعر، ومستوى النثر، فهي على المستوى الأول ليست شعراً، لكنها تمثل تنفساً شعرياً لحالة شعورية، وعلى المستوى الثاني، فإنها ليست نثراً عادياً، متعارفاً عليه، لكنها قصيدة نثر، تمتلك في تركيبها النثري روح الشعر، وتعبئته.

ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يتصورون، أن تطور الأساليب النثرية والشعرية، قد "وصل إلى نقطة معينة بين الشعر والنثر. واستمرت الحالة حتى عصرنا الحالي، خروج عن الشعر التقليدي، واتجاهه نحو النثر، وخروج عن النثر واتجاهه نحو الشعر. فعند نقطة الالتقاء بين الاتجاهين المتضادين تكون قصيدة النثر.... وينتج عن ذلك خلق كتابة فنية واحدة، والقضاء على ثنائية الشعر والنثر الفنية"(٢٤).

***

عند مراجعة الوصف الأدونيسي لقصيدة النثر، ومنحها خصائص ومميزات، تمثلت بالشكل المركز، والإطار المحدد المعين، ...الخ، كل ذلك ينطبق على مفهوم الشعر الجديد، أو الحداثي بصورة عامة، ولربما يتبين ذلك من خلال التعاريف الكثيرة لهذا الشعر، والتي أوردها أدونيس في كتابه "زمن الشعر" على وجه خاص، فقد حدد الشعر الجديد بأنه:

"الشعر الجديد معنى خلاق توليدي، لا معنى سردي وصفي"

"الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم"

"الشعر الجديد، ... هو ميتافيزياء الكيان الإنساني".

ولكي لا يكون الشعر الجديد سردياً، وكذلك قصيدة النثر، فإن الشعر الجديد:

"يتخلى عن الحادثة، إذ إن هناك تنافراً بين الحادثة والشعر"

"ولأن الشعر الجديد يتخلى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر "وقائع"، أو شعراً "واقعياً" بالمعنى الشائع لهذه الكلمة إذ يصبح الشعر "واقعياً، يقترب من النثر العادي..."

"إن القصيدة العظيمة حركة، لا سكون"

ولكي يكون الشعر الجديد "رؤيا" حسب المفهوم الأدونيسي، فهو:

"يتخلى الشعر الجديد، أيضاً عن الجزئية، فلا يمكن للشعر أن يكون عظيماً إلا إذا المحنا وراءه رؤيا للعالم".

"يتخلى الشعر الجديد عن الرؤيا الأفقية..."

أما بنائية الشعر الجديد، كما يراها أدونيس:

"يتخلى الشعر الجديد عن التفكك البنائي. فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشققاً في هيكلها ووحدتها"

أما من حيث الشكل الشعري، فإنه:

"ليس الشكل وزناً، لكنه نوع من البناء لهذا يبقى ككل بناء، قابلاً للتجدد والتغير"

"لم يعد الشكل مجرد جمال، ففكرة الجمال بمعناها القديم فكرة باخت، وربما ماتت. إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز هذا الجمال"

"شكل القصيدة الجديدة هو وحدتها

العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً"(٢٥).

إن ما ذكرناه من تعاريف، وحدود، وصفات للشعر الجديد تنطبق جميعها على مواصفات وخواص قصيدة النثر، لذا، لا نرى في المواصفات التي ذكرها أدونيس، وخص بها قصيدة النثر فرقاً جوهرياً عن نمط آخر من الشعر، إن كان موزوناً أو غير موزون إلا بمقدار الطريقة التي تكتب بها القصيدة ذاتها.

ولعل هذا ما جعل الكثيرين من الشعراء، وهواة الشعر الذين كانوا يرون في الوزن أو الشكل صعوبة، أن يتجهوا إلى كتابة قصيدة النثر دون وعي بحقيقة هذه القصيدة، وخصائصها الجوهرية التي انبنت عليها قصيدة النثر الغربية، حينما كان الشعراء الغربيون يفكرون "في البحث عن المجهول، أو المطلق".

إن هذا البحث لا يأتي بالاعتماد على قوانين الشعر القديمة وأشكاله، ولا يأتي عن طريق المصادفة، وإنما كما، يقول رامبو، أن "اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة "لا يجد الشعر مكانه إلا فيها، باعتبار ما تحققه من حرية التعبير، في الشكل والمنحى. لذا "سوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد ذا الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويته، ووثباته الغضوب أحياناً، وبعض الإخفاق أيضاً ـ وعظمته"(٢٦).

وإذا كان شكل قصيدة النثر الغربية وإيقاعها لا يتعلقان برد فعل ضد علم العروض الكلاسيكي، بقدر ما كانت ترمي هذه القصيدة إلى استغلال اكتشافات بيرتران الشكلية، ومن ثم محاولة الجهود من أجل العمل على رد الفاعلية الكاملة للغة(٢٧)، فإن قصيدة النثر العربية كانت رداً فعلياً على استمكانات علم العروض الخليلي، وشكل القصيدة العربية التقليدية. وهذا ما جعل الكثير من قصائد النثر العربية لا توحي بصلتها الحية، بحقيقة هذه القصيدة، غربياً. كما لم يع كتابها بالكيفية والطريقة العربية التي يجب أن تكتب فيها.

ولما كان التنظير لقصيدة النثر قد بدأ غربياً، فقد استوجب من الشعراء أو من كتاب قصيدة النثر العربية أن يراعوا خواص قصيدة النثر العربية، ففي الوقت الذي تحرر هؤلاء الكتاب من الوزن، أو الشكل أو القافية، كان عليهم أن يلتفتوا إلى جملة عناصر أخرى، افترضتها سوزان بيرنار في تحليلها لقصيدة النثر الغربية، ولعل أول ما فرضته، هو الإرادة الواعية للانتظام في (قصيدة). وهذا يعني أن قصيدة النثر تتميز عن غيرها من الكتابات بالشروط التالية:

١ـ الوحدة العضوية المستقلة التي تميزها عن النثر الشعري.

٢ـ فكرة المجانية التي تحددها فكرة "اللازمنية". وتعني أن قصيدة النثر لا تتطور نحو غاية أو هدف، كما هو الحال في الأنواع النثرية الأخرى كالقصة أو المسرحية وغيرها. ولا تعرض سلسلة من الأفعال أو الأفكار، وهنا يمكن أن تظهر للقارئ "حاجة" وكتلة لا زمنية.

٣ـ الإيجاز، ويعني أن تتلافى قصيدة النثر الاستطراد في الوعظ، وكذلك التفصيلات التي تحولها إلى نثر عام، وهذا ما يضر بوحدتها وكثافتها(٢٨).

وقد اقتبس أدونيس هذه الشروط، وهذه القواعد في دراسته عن قصيدة النثر، وسماها "خصائص"، من كتاب سوزان بيرنار، وحددها بثلاث هي:

١ـ الإيجاز (الكثافة).

٢ـ التوهج (الاشراق).

٣ـ المجانية (اللازمنية)(٢٩).

أما فيما يخص الوحدة العضوية، فإنه قد

أشار إلى هذا الشرط، متمثلاً في وحدة القصيدة كبنية متكاملة اسمها (القصيدة)، مستوحياً بذلك عبارات سوزان بيرنار، فقال: "أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء. ذات وحدة مغلقة، هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظيم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية، وتقودها وتوجهها، إن قصيدة النثر تبلور، قبل أن تكون نثراً. أي أنها وحدة عضوية، وكثافة وتوتر. قبل أن تكون جملاً أو كلمات...".

"إن قصيدة النثر عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة، كاملة بذاتها، وتحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن تسمي صفحة نثر، مهما كانت شعرية، تدخل في رواية، أو صفحات أخرى، قصيدة نثر"(٣٠).

لقد اختزل النثر الفني العربي، في كتابات أطلق عليها أصحابها، كما حسبوا ذلك أنها "قصائد نثرية"، في الوقت الذي قد لا تتجاوز هذه الكتابات هامشية النثر الفني العربي الأصيل، ولعل أدونيس كان منتبهاً إلى هذه الكثرة مما تسمى بقصائد النثر عندما أشار إليها، فقال: "ولعلنا نعرف جميعاً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر"، إنما هي، كنوع أدبي ـ شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية ـ الأوروبية. ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة. وهذا ما لم يفعله إلا قلة. حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبياً"(٣١). إذ لم تبحث قصائدهم النثرية عما كان يبحث عنه الشعراء الغربيون، "عن الغامض المجهول واللقاءات الغريبة والمجازات"، بل لم يبحثوا عن الحرية بمعناها الكامل في الوجود، ولا عن الشكل الذي يمتلك حرية أكثر، وانفتاحاً أكبر. كما لم يع كتاب قصيدة النثر العربية، أن قصيدة النثر الغربية كانت "تسمح بتنافر الأصوات، وفقد النبرة، والسخرية على وجه الخصوص" (٣٢.)

ولربما يعزى سبب هذا القصور في كتابة قصيدة النثر العربية إلى الطريقة التي طرحت بها، من قبل أدونيس وغيره ممن نظروا في كتابته، ودعوا إليها. فمما لا ينكر أن مجموعة المفاهيم التي طرحها كل من أدونيس وأنسي الحاج "كانت كافية في حدود معينة، لصياغة نظرية متكاملة، أو شبه متكاملة، حول "قصيدة النثر". ولكن مما يضعف هذه "النظرية"، ويؤثر تأثيراً مباشراً على تماسكها وصلادتها، هو أن مفاهيمها مصوغة بلغة شعرية، لغة هي ليست لغة فكر وتنظير"(٣٣). وهذا ما جعل أي متلق لها، مهووساً بنمط لا يعرف عنه إلا وصفه الخارجي، السطحي، أو يمكن القول، لا يعرف إلا "زيه"، وكأنه موضة جديدة.

في الوقت الذي كان كتاب قصيدة النثر، وروادها كأدونيس وأنسي الحاج، على اطلاع كافٍ على كنه الطريقة الغربية التي كتبت بها هذه القصيدة. ودلل ذلك على نجاحهم في النماذج التي قدموها لقرائهم. فضلاً عن معرفتهم بالوزن وقيمته في القصيدة الموزونة، فلم يكن إقدامهم على قصيدة النثر ضعفاً منهم في معرفة الوزن، أو إيقاعات القصيدة أياً كان نوعها.

إن الممعن في التركيب البنائي لقصيدة النثر، يرى أن بنية هذا التركيب تقوم بالدرجة الأساس على الجوانب اللغوية، لأن (اللغة)، وباعتبارها الهاجس الفعال المتحرك في هذه القصيدة، يمكن أن تحقق لها صورها الشعرية المتميزة. وإيقاعاتها المتنوعة الخاصة بها. إذ إنها لم تكتب كما يكتب أي نثر عادي. ولربما بسبب نمط كتابتها، وكثافتها الخاصة بها، أعطاها هذا النمط استقلالها، بوصفها كياناً، مستقلاً، ومنحها فرصة الوجود والاستمرار. فهي من جهة كانت إشارة، وإباحة لهدم قوانين

الشعر المتعارف عليها بالوزن والقافية، والشكل الواحد، والإيقاع المتكرر، والمتمثل بوحدة البيت، ومن جهة أخرى، سعت هذه القصيدة إلى إيجاد بدائل في مجالات التنوع الإيقاعي الداخلي، الذي وفرته اللغة بتداخلها، وهي تخلق أشكالها غير المتوقعة.

ولعل هذا ما جعل بيرنار في كتابها تؤكد على أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض ـ وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللا شكل إذا ما أراد عمل إنتاج ناجح"(٣٤).

ويعني هذا أن قصيدة النثر قد تخلت عن كل ما كانت توحي به القصيدة التقليدية القديمة، فتخلت عن الشكلية والنموذجية المسبقة، لترسم معالمها الجديدة من الداخل قبل الخارج، في هيكليتها اللامحدودة، اللامقيدة، المغايرة لكل الأشكال السالفة. ولتصبح ـ فيما بعد ـ خطاباً جديداً موجهاً، لا يقتصر على فرد معين أو جماعة محددة، وإنما خطاب موجه إلى العالم والوجود، بحالته الإنسانية، والكونية الموحدة. مع تنوع ما بداخله.

لذا، فإن قصيدة النثر، وإن كانت تجربة جديدة، لنمط نثري جديد، لم تكن وليدة تجربة عابرة، ولم تتمخض عن ملكة الإدراك الوظيفية، وإنما هي نتاج جميع الملكات الإنسانية. لذا يمكن لهذا التعبير أن يتغير طولاً، وقصراً، وشدة ورخاء بتغيرها، فتكون القصيدة النثرية تشكيلاً لمجموعة كبيرة من الدفقات الشعورية، تنثال عبر خيال خلاق موح في صور شعرية فريدة(٣٥).

إن هذه الدفقات الشعورية تمنح القصيدة أشكالاً متعددة، ومتغيرة وليس شكلاً أحادياً، كما تمنحها إيقاعات متنوعة، ومتغيرة، متوافقة مع هذه الأشكال، تشكل في كليتها الوحدة العضوية المتنامية للقصيدة، وهي بالتالي، استجابة شعورية، وروحية، للتجربة التي تواكب الحالة الشعورية لكاتب القصيدة، وذلك لأن "في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا الجديدة ـ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة" (٣٦). ويتغير مع تغيرات النفس الإنسانية التي تعيش لحظاتها، فيتموج هذا الإيقاع مع تموج هذه النفس، وهذا ما يكسب القصيدة نكهة شعرية، لا تأتي من طموحها في أن تقول أكثر من طاقاتها، ولكن من طموحات هذه القصيدة في أن تكون أكبر مما هي عليه(٣٧).

ومع اعتقادنا بأن هذه الموسيقى، والاستجابة يمكن أن نجدها في عموم الشعر الجديد، المتوافق في صيرورته مع تعاريف أدونيس للشعر، ومفهومه له، إلا أننا نتوافق معه في نقطتين مهمتين تقودان إلى:

أولاً: نثرية القصيدة، فهي قصيدة نثر وليست قصيدة شعر، فهي كتابة نثرية، وليست شعرية، لذا فإن كل ما ينبجس منها يعتبر أمراً غير عادي.

ثانياً: شعرية هذه القصيدة التي تبعث فيها روح الشعر ومعناه، وتفصلها عن باقي أشكال النثر الأخرى.

إن هذه الشعرية الخاصة لقصيدة النثر، منحت القصيدة بعداً دلالياً غير متعارف عليه، يكمن في انحرافها عن مسارات النثر العادي، كما منحتها تكويناً جامعاً بكل أبعاده، إيحاءات الشعر، وروعته، وهذا ما يجعلها أن تكون حداً فاصلاً بين النثر والشعر، وأن يكون "النثر ليس نهاية مطاف، كأن تقول الوزن أو الإيقاع مرحلة، والنثر مرحلة أبعد، أبداً". وهذا مما يعطيها استقلاليتها عن النثر، في الوقت الذي يمكن أن تكون استنماطاً منه، لأنها خرجت من النثر على رتابته، فتجاوزته باستجلائها أشكالاً لها غير متوقعة، فتداخلت بين مفهوم النثر وروح الشعر، من واقع يرى أن "الشكل يستنفد كل تاريخ... (ولكن) التاريخ سيعجز أن يحيط بالشكل. التاريخ نص، والشكل تنفس.

الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء. الشكل ليس خطوطاً، أو كلمات منسقة بتطبيق ما"(٣٨).

هذه الميزة جعلت قصيدة النثر ليس لها قاعدة منتظمة كما هو الحال في قواعد الشعر التقليدي، فالشكل هو حركة دائبة، متغيرة، تشكله لغة القصيدة، فتشكل معه صورها الشعرية، وإيقاعاتها، فتخلق بذلك مكامن جديدة تنبعث منها شعريتها، خارج كل القوانين المتعارف عليها. فيصبح الشكل المنثور في قصيدة النثر قدرة، باستطاعته أن "يتقبل تفسيراً لكل ملامح الحقيقة المعاصرة، على نحو أفضل من الشعر وبصورة لا مثيل لها"(٣٩).

وفي شيء من التأمل الذي يفترض في قصيدة النثر، نجد أن هذه القصيدة تتجاوز عادتها في أحايين كثيرة، كما تتجاوز وصفها الطبيعي، فلم تعد وسيلة، وإنما تصبح هدفاً للخلق، وتجلياً له، عبر صيرورة الخلق، حين تبلغ كثافتها حالة متجاوزة حدود المعاني والدلالات الآنية القريبة، عندما يسعى صوت اللغة بمفرداتها في تجسيد دلالات إيحائية لا متناهية، يمكنها أن تستغني عن مظهر الصوت الخارجي للكلمة، حين يتفاعل مع مكانه، باعتبار أن الكلمة بحد ذاتها شكل صوتي للمعنى(٤٠)، يجسد في كليته معالم المشهد الشعري، كلما اتسعت كثافته.

من المعروف، أن المؤشر على النثر، هو تعبير عن الذهن، يتنوع بتنوع موضوعه، حتى لتبدو بعض أنواعه، وكأنها مجرد تقرير. في الوقت الذي نجد أنواعاً أخرى من النثر تمثل تعبيراً حياً ينم عن تجربة وشعور متكاملين، ولربما يرتفع هذا النوع من خلال إيقاعات إلى درجة الوزن، فيماثله، لكنه لا يمثله، ولا يشبهه. وهذا ما يمنح النثر أن يكون كتلة مشعة في قصيدة نثرية، يبدو عليها وصف الحالة الشعرية بروحها، ووصف الكتابة النثرية بطريقتها. إذ إن الأصل في قصيدة النثر أنها تقوم على نوع من التحليل، ولكنه ليس كما هو الحال في النثر العادي، المجرد من الشعرية، وهذا ما يوحي بأن الذهنية في قصيدة النثر جزء أساسي منها، لكن الذي يكتب القصيدة، يسعى إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة لها جوهرياً.

إن عملية هذه الذهنية تتوقف على حتمية التعبير في الكتابة النثرية، ولما كانت هذه الكتابة هي ردة فعل مقصودة، وغاية محققة في نمط تعبيري خاص، ضد أي شعور وانفصال عاطفي سريع، لذا، فإن ما يميز هذه الكتابة، هو ذلك التفاعل الإرادي من خلال مشاركة العقل في اللعبة الشعرية(٤١).

بيد أن هذا التفاعل الإرادي المقصود قد يحدث في القصيدة نوعاً من الفوضى، لكنها بمنحاها، وبنائها، تبدو ذات منحى وبناء غير فوضوي، وذلك لأننا يمكن أن نستشف حقيقة ترى في الفوضى المطلقة انتفاء للفن، في حين ـ وبما أنها قصيدة ـ يجب أن تفرض على الشعر، صيغة فنية تستمد قوانينها، وحيويتها من طبيعة الشيء، لا من خارجه(٤٢).

إن الفوضى التي تبدو في قصيدة النثر هي تكوين ذاتي، ونفسي في جسد قصيدة النثر، ينمو باتجاه تكامل بنائي خاص، يسعى إلى تأسيس حلقات تواصل تمتد إلى حد ما بين الشعر والنثر، من أجل إزاحة العقبات الفاصلة بين الاثنين، مع مراعاة خصوصية كل منهما. ومع أن التواصل الإنساني مع النثر قد يبدو أكثر صعوبة مما هو عليه مع الشعر، للإمكانيات المتوفرة لدى الأخير، وعلاقته بالإحساس والشعور والانفعال، إلا أن النثر ومن خلال قصيدة النثر، استطاع التعويض عن ذلك كله، "بقدرته على تكثيف نغمات عدة عن طريق تحرير أو تحدي مصادر الصوت"(٤٣). الفاصلة بين الشعر والنثر.

لقد استقرت قصيدة النثر، وأصبحت ظاهرة في الشعر العربي، بعد أن اكتسبت تصنيفها في جنس أدبي، أسمها فيه "قصيدة نثر"، فهي تتمتع بخصوصية القصيدة العربية

مع فارق الجنس، رغم كل ما قيل حولها، من أنها ذات أصل وإبداع غربي، أو أنها تجربة غربية. وذلك لأن الممارسة الشعرية العربية، الحداثية منها، ومع ائتلافها مع مفاهيم الحداثة الغربية، إلا أن المغايرة في خصوصية التجربة العربية وسياقاتها مع خصوصيات وسياقات التجربة الغربية، أتاح لقصيدة النثر العربية أن تكون ذات خصوصية عربية، في الشكل والإيقاع وروح الشعر العربي، لأن لغة الخلق فيها هي اللغة العربية، بإيقاعها وجرسها.

لذا، يرى أدونيس، أن معرفة إبداع الآخر (الغربي) ما هو إلا معرفة، وبوصفه ذاتاً، فهو مشارك له في عمله، وفي معرفته. فليس عيباً أن يتمثل الشاعر العربي بتجربة الآخر، وإذا كان القصد من ذلك تعميق تجربته الخاصة، وزيادة معرفته، وتوسيع حدودها.

ولكن لا بالشكلية والكيفية التي يمارسها الآخر (الغربي)، وفق مشاعه الخاص به، فيكون المنتج العربي تقليداً له، ونسخاً عنه، وصورة منه، لا إبداع فيه. لذا، على المبدع العربي عندما يقوم بإنتاج متميز، عليه أن ينتج (المختلف) ضمن الخصوصية الشعرية العربية. وهذا يعني أن يمثل المنتج العربي لغته، وشخصيته، وقيمه الخاصة به، وإبعاد الرؤيا الخاصة به، حينما ينظر هذا المبدع إلى الوجود والكون(٤٤).

لقد حاول كتاب قصيدة النثر العربية، ومنهم، أدونيس والماغوط وأنسي الحاج وجبرا وتوفيق الصايغ، ومن خلال التقانات التي استخدموها، أن يطبعوا قصائدهم النثرية بخواص الشعرية العربية، وأساليبها، وأن يعوضوا عن الوزن الشعري بعناصر تقنية أخرى، تجلت في التوازي والسجع، والجناس الاستهلالي، والتكرار، فضلاً عن تنويعهم في أطوال الأسطر، والإفادة من حروف اللين، وما يترتب على ذلك من دلالة صوت الكلمة، وإيحاءاته.

إن هذا التكنيك في قصيدة النثر العربية، اكتسب خاصيته الشعرية العربية كذلك، من خلال عناية هؤلاء الشعراء بالتركيب اللغوي الذي ينسجم مع الذائقة العربية العصرية، متمثلاً في التجديد الكلي للنمط البنائي للعبارة الشعرية، والذي يتكون من مساحات الجملة، والفقرة، والتنويع الدقيق في أنماط هذه العبارة، وحالاتها في أساليب التوكيد والاستفهام والتعجب، وغير ذلك من أساليب البلاغة العربية (٤٥).

لذا، فقد بدت قصيدة النثر العربية نمطاً كتابياً عربياً، تخطى أصله الغربي بتعريبه، ليس اسماً، وحسب، ولكن كبنية اكتسبت معالم البنية العربية، في النشأة، والحياة معها. فتخطت القواعد المعروفة للشعر والنثر العربيين، تخطت الوزن والنثر، من خلال الكشف المعروف الجديد، فكانت كتابة عظيمة في مديات جمالية العوالم التي بنتها، وفي مجمل العلاقات المعرفية الجمالية التي أقامتها بين اللغة بكل فضاءاتها والعالم، وبين الإنسان والعالم.

إذن، لم تكن قصيدة النثر العربية بدعة، ولم تكن حلاً لأزمة الكتابة والإبداع التي عاشها الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، كما لم تكن "الرسالة" التي حملت الأجوبة النهائية لمجمل القضايا الشعرية العربية، ولكنها كانت تمثل أفقاً آخر، جديداً إلى جانب ذلك الأفق المتعارف عليه، والذي تمثل في قصيدة الوزن. ولعل هذا ما أثار الجدال العنيف بين أطراف القبول والرفض لقصيدة النثر، وكان مبعثاً لإشكالات جديدة لم تكن بالحسبان(٤٦).

لقد تجاوزت قصيدة النثر العربية الرؤية التي كانت تنظر إلى الشعر العربي من خلال السمات الكمية التي تجعله في أحايين مستغنياً عن القافية، وذلك لما يترتب من إيقاع يتردد في كل بيت، وعلى مدار القصيدة كلها، بطريقة منتظمة، مما توفر للشعر النغم المطلوب(٤٧)، لذا، فإنها اخترقت جدار الكتابة الشعرية العربية بتأسيس نفسها، وتنويع

إيقاعها، بطريقة لا تعتمد على التراتبية والتقليدية.

لقد أخذت هذه القصيدة تعمق حضورها من خلال أشكال وصيغ لا حصر لها، لتعبر عن مصداقية وجودها، وهي تسعى لنسف "كل ما كان يشكل مصدر غنى وخصوبة للتجربة السالفة، ويجيره لصالحه الخاص"(٤٨)، باعتبار أن هذه القصيدة هي رغبة تلقائية مقصورة لتجاوز الأنظمة السابقة، والسائدة، رغبة تهدف إلى فعالية التحريض الثوري، للانقلاب المتجدد في الواقع.

إن مفهوم قصيدة النثر في الكتابة العربية لا ينحصر في العدد الكثير من القصائد النثرية، ولا في عدد كتابها، ولكن بالكيفية التي يفهم بها الشعر، وبالحالة التي تنتمي بها قصيدة النثر للنص الشعري، من خلال العلاقات المبرمة لا بين الشاعر والكاتب ونصه، ولكن بين الشعر والمتلقي(٤٩)، الذي قبلت ذائقته هذا النمط من الكتابة النثرية.

إن عربية هذه القصيدة، أو هويتها المفتوحة، أخذت خصوصيتها من خلال بعدها العربي، وعلى وجه الخصوص، بعد أن تعرف كتاب هذه القصيدة على الأصول المماثلة لها في الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشف هؤلاء الكتاب أن في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات عبد الجبار النفري في كتابه المعروف (المواقف والمخاطبات)، وكتابات أبي حيان التوحيدي في (الإشارات الإلهية)، والبسطامي في (الشطحات)، والكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي، وغيرهم. أن الشعر لا يمكن أن ينحصر في الوزن، وإنما في طرق التعبير التي اختصت بها مثل هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة، حينما تكون جوهرية شعرية، وإن كانت هذه الكتابات غير موزونة(٥٠).

الهوامش:

١ـ ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبد الرزاق، دار الحرف العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٢٣١.

٢ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩١، ١٨٦.

٣ـ ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ٢٣٢ ـ ٢٣٣.

٤ـ زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ٩.

٥ـ مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١، ١٠٨.

٦ـ ينظر: زمن الشعر، ١٥ ـ ١٦.

٧ـ ينظر: مقدمة للشعر العربي، ١١٢ ، ١١٣.

٨ـ ينظر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ١٦ ـ ١٧.

٩ـ زمن الشعر، ١٦ ، ١٧.

١٠ـ ينظر: ن.م، ٥١.

١١ـ موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ١١٢ ـ ١١٣.

١٢ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ٥٢.

١٣ـ ينظر: الحداثة في النقد العربي المعاصر، ٢٣٩ ـ ٢٤٠. وكذا ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ٣٥.

١٤ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣، ١٤٣ ـ ١٤٤، وينظر كذلك في الصفحات السابقة واللاحقة.

١٥ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠، ٣١٧.

١٦ـ ينظر: قصيدة النثر/ مقاربة أولية، د. عبد الفتاح النجار، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٩ / ع٢/ ٢٠٠١، جامعة اليرموك، الأردن، ٣٧٥.

١٧ـ ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ٢٤٣.

١٨ـ الحوارات الكاملة، ١ (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠)، أدونيس، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، جبلة، سورية، ط١، ٢٠٠٥، ١/ ٩.

١٩ـ قصيدة النثر، ١٤٨.

٢٠ـ ن.م، ١٤٨ ـ ١٤٩.

٢١ـ الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٧٨، ١٣/ ٢٠٩.

٢٢ـ قصيدة النثر، ١٥١.

٢٣ـ في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، جفو العلامة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ١٣٧.

٢٤ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ٣١٨.

٢٥ـ زمن الشعر، ٩ ـ ١٧.

٢٦ـ قصيدة النثر، ٦٧.

٢٧ـ ينظر: ن.م.

٢٨ـ ينظر: قصيدة النثر، ٢٢ ـ ٢٣.

٢٩ـ ينظر: أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٨، ٩٨.

٣٠ـ نقلا عن: أفق الحداثة، ٩٧ لتعذر الحصول على أعداد مجلة "شعر" اللبنانية.

٣١ـ فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠ ـ ٣١٦.

٣٢ـ قصيدة النثر، ٧٥ ـ ٧٦.

٣٣ـ أفق الحداثة، ٨٧.

٣٤ـ قصيدة النثر، ٢٠.

٣٥ـ ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ٣٢٥.

٣٦ـ مقدمة للشعر العربي، ١١٦.

٣٧ـ ينظر: الحداثة، ماكلم براد بري، جيمس ماكفاردلده ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، ٢/ ٧٢.

٣٨ـ الحوارات الكاملة، ١/ ٥٦.

٣٩ـ قصيدة النثر، ١٤٥.

٤٠ـ ينظر: في حداثة النص الشعري، ١٤٦.

٤١ـ ينظر: الحوارات الكاملة، ١/ ٦١ ـ ٦٢/.

٤٢ـ ينظر: خليل حاوي في مقابلة/ محيي الدين صبحي، الفكر العربي المعاصر، ٣٩، ١٩٨٦، ١٤٨.

٤٣ـ الحداثة، ٢/ ٦٢.

٤٤ـ ينظر: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ٧٥.

٤٥ـ ينظر: في حداثة النص الشعري، ١٤٢.

٤٦ـ ينظر: موسيقى الحوت الأزرق، ١٢٢ ـ ١٣١.

٤٧ـ ينظر: القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، د.ت. ١٥.

٤٨ـ ينظر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ٨٠.

٤٩ـ ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، ٣٦٠.

٥٠ـ ينظر: سياسة الشعر، ٧٦.

❑❑

بين الشعر والنثر... قصيدة النثر

دهنون أمال

ملخص:

لقد ظهرت قصيدة النثر العربية بعد فترة قصيرة من ظهور شعر التفعيلة أو ما أطلق عليه "الشعر الحر"، وكان الجدل لا يزال على أشده حول شرعية هذا النوع حتى أطلت "قصيدة النثر"، وأحدثت هزة كبرى في تاريخ الشعر العربي، وأحدثت ما يشبه الصدمة عند القارئ الذي تعوّد على الشعر الموزون المقفى، فإذا به أمام شعر تخلى عن كل قيود الخليل.

لقد شهدت القصيدة العربية تحولات بارزة مع منتصف القرن العشرين، لم تشهدها طيلة مسارها التاريخي، فما إن لاحت قصيدة التفعيلة حتى أطلت "قصيدة النثر" بشكلها الصارخ وتمردها على القيود الخليلية من وزن وقافية.

وقد عرف هذا الشكل في الآداب الأجنبية، ويشير يوسف بكار إلى ذلك بقوله: "وجد الشعر المنثور اسمه في الإنجليزية" Prose poetry أو Poetryin Prose بوحي من الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث، وربما ظهرت بداياته الأولى عند المسيحيين
من أدبائنا العرب لاطلاعهم على نماذج أجنبية منه"(1)

وقد عرف هذا الشكل الجديد عند الغرب قبل أن يظهر في حركة الشعر العربي فقد أطلق (جون كوهين) على قصيدة النثر "قصيدة معنوية" ويقول: "ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة الخصائص المعنوية نفسها التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشاعر في "قصيدة النثر" متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي"(2).

ويرجع مصطلح "قصيدة النثر" في الأصل إلى ترجمة المصطلح الفرنسي "poéme en prosr" وهو مصطلح "وجد في بعض كتابات (رامبو) النثرية الطافحة بالشعر، وإن تكن له أيضاً أصول عميقة في الآداب كلها، بما في ذلك العربية ولاسيما الديني والصوفي منها"(3).

وقد أخذ أدونيس مصطلح "قصيدة النثر" من كتاب (سوزان برنار) "قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا "الذي صدر عام1959، ويعتبر أدونيس من أوائل المنظرين لهذا الشكل الشعري الجديد في مقالة نشرها في العدد الرابع عشر من مجلة "شعر"، يقول أدونيس: "هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطاً، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر"(4).

أما محمد علي الشوابكة فيعرفها بأنها: "الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالباً ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال"(5).

وهو إن كان يتفق مع تعريف (جون كوهين) بتخلي قصيدة النثر عن الوزن والقافية فإنه يضع لها بعض الخصائص المميزة كالإيقاع والصورة الشعرية والجمل القصيرة والخيال.

ومع ظهور هذا المصطلح الجديد في نهاية الخمسينات ثار جدل حوله، فقد رأى عدد من النقاد والدارسين أن مصطلح "قصيدة النثر" يحمل معه متناقضات إذ يجمع بين جنسين أدبيين هما القصيدة والنثر، ويرى صبري مسلم أن ذلك التناقض يرجع إلى خصائص كل من النثر والقصيدة، ويقول: "لأن القصيدة تتطلب شكلاً منتظماً له مرجعيته العريقة في تاريخ الفن الإنساني والنثر لا يشترط فيه أن يخضع لتقاليد عروضية أو أسلوبية معينة"(6)، وهو بذلك يشير إلى الفاصلة التي تعودنا على وضعها بين الشعر والنثر.

وقد كان جبران خليل جبران سباقاً في الجمع بين هذين الحقلين الأدبيين الشعر والنثر في مصطلح الشعر المنثور مع بدايات القرن العشرين، كما استخدم مصطلح "القصيدة المنثورة" في رسالة بعثها إلى مي زيادة عام 1918، حاول فيها أن يميز بين القصيدة المنثورة والقصيدة المنظومة(7)، لكنه لم يلق الرفض الذي واجهه رواد "قصيدة النثر".

ومن الأوائل الذين وقفوا ضد هذا المصطلح نازك الملائكة، فرأت بأنه يتسم بالغرابة وعدم الدقة، وأكدت أن الفرق بين "القصيدة" و"النثر" واضح ولا مسوغ للجمع بين النقيضين، كما أنها في هجومها "الانفعالي" رأت أن هذا الخلط في المصطلحات بمثابة نكسة فكرية وحضارية، وذهبت إلى القول بأن مصطلح "قصيدة النثر" "ما هو إلا مجرد بدعة وأن "تسميتها للنثر شعر" هي في الحقيقة كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة وعليها أن تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج"(8). ولم يتوقف الأمر عند الاتهامات بالكذب والزيف والتشويش، واستمر الهجوم الذي كان نابعاً في الأساس من غموض المصطلح، حيث وصف بأنه مبهم فبينما توحي كلمة قصيدة بانتماء النص إلى الشعر نجد كلمة النثر توحي بانتماء هذا الجنس الأدبي إلى عالم النثر وتصبح التسمية مبهمة، وبالتالي فإن هناك من يذهب إلى أنها ليست قصيدة شعرية بأتم معنى الكلمة ولا هي نثر عادي، وإنما هي مصطلح غامض لا ينتمي إلى الشعر ولا إلى النثر، ومن هنا فإن قضية المصطلح هي أول ما واجه هذا الجنس الأدبي الجديد لأنه يثير مفارقة واضحة بين طرفي المصطلح "القصيدة والنثر" نظراً لما ارتبط في أذهاننا عن شكل القصيدة التقليدية.

ويعتقد أن رواد مجلة (شعر) قد أخذوا المصطلح عن الشعر الغربي في نماذجه التي تخلت عن قيود الوزن والقافية، فما هو مفهوم الشعر والنثر الذي أحدث اجتماعهما كل هذه التساؤلات؟ إن تحديد مفهوم الشعر ليس بالأمر السهل، لأن تعريفه قد اختلف باختلاف البيئات والعصور.

لقد فرق النقاد القدماء بين الشعر والنثر، وكان الشعر ديوان العرب ـ وهو ما أطلقوه عليه ـ أما النثر فبرزت مكانته بعد استقرار الدولة الإسلامية، وقد انقسم النقاد في مفاضلتهم بين الشعر والنثر، فهناك من فضل النثر على الشعر وقد يرجع ذلك إلى العامل الديني، لأن هناك من الآيات القرآنية والأحاديث ما ينص على ذم الشعر.

وأما ابن رشيق فلم يقصر تعريفه للشعر على الوزن، ويقول في باب حد الشعر "الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وهذا هو حد الشعر لأن من الكلام ما هو موزون ومقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية"(9). فابن رشيق لم

يعتبر الوزن مميزاً وحيداً للشعر، كما أننا نلاحظ أنه قدم المعنى على القافية وهذا دليل على اهتمام النقاد القدماء بالمعنى.

ونجد حازم القرطاجني لا يقصر تعريفه للشعر على عناصر العروض (الوزن والقافية)، وإنما أعطى أهمية كبيرة للتأثير في السامع لما يحدثه من غرابة، فيقول: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وتوقيت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته..."(10).

وهناك من النقاد من فضل الشعر على النثر ولعل مرد ذلك إلى خصائص الشعر الإيقاعية وإلى تفرده بالوزن، والذي أولاه النقاد عناية كبيرة وربطوها بالانفعالات النفسية وهو ما يشير إليه جابر عصفور في قوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ومنها ما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها إلى النفوس"(11).

وأما حسين مروة فيذهب إلى أنه ينبغي أن نطلق كلمة شعر على كل كلام فيه إيحاء جمالي سواء كان موزوناً أم غير موزون، فيقول "فنصطلح إذن على الشعر الذي له النبض الجمالي سواء كان مكتوباً بوزن أو بغير وزن، والنثر هو الكلام العادي أو التقريري أو التسجيلي المباشر،هذا نثر يمكن أن أكتب مقالة فنية وأسميها نثراً"(12)، فهو يفرق بين الشعر والنثر بدرجة الإيحاء والخيال، بل إن الشعر هو كل كلام ابتعد عن التقريرية واقترب من المشاعر وهزّ الوجدان.

وأما أدونيس فإنه يفرق بين الشعر والنثر من حيث طريقة الاستخدام فيقول: "النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلاً، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي أن يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا"(13).

وقد حاول صلاح فضل أن يزيل بعض الغموض الذي اكتنف المصطلح، لأنه جمع بين "القصيدة" و"النثر". وأكد أن الجذر (قصد) لا يتضمن الأوزان العروضية(14).

إن ما أحدث هذه الإشكالية في المصطلح وأدى إلى رفض عدد من النقاد والدارسين له هو هذا الجمع بين جنسين مختلفين الشعر والنثر، وبتتبع مجمل الآراء نجد أن التعامل مع المصطلح تم من الناحية اللغوية فقط وهو ما يبرر ذلك الرفض، وقد أشار إليه قاسم المومني بقوله: "هناك فعلاً جمع بين جنسين مختلفين، وربما تحل المشكلة إذا تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن الجانب اللغوي، فهناك كثير من المعاني الاصطلاحية التي تختلف عن معانيها اللغوية فالمعنى الاصطلاحي يختلف عن المعنى المعجمي، فإذا كان الأول معنى استعمالياً قبل كل شيء لأنه أكثر تخصصاً ودقة فالمعنى الثاني عام يحمل في معظم حالاته أكثر من وجهة"(15).

ويبدو أن مصطلح "قصيدة النثر" أطلق رغبة في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من البلبلة والخلاص من تشويه الحقائق(16)، إلا أنه قد فتح باب الجدل على مصراعيه، إلى درجة أن أدونيس فكر في حل لهذه المشكلة واقترح مصطلحاً آخر هو "الكتابة شعراً بالنثر"، ورأى أنه يبتعد عن الغموض الذي نجده في مصطلح "قصيدة النثر".

ولقد أطلق على هذا الشكل الجديد مجموعة من المصطلحات منها: الشعر المنثور، النثر الشعري، القصيدة المضادة، القصيدة غير العروضية، النثيرة، الإبداع والشنر وهي محاولة من الشاعر محمد حسن عواد لينحت من اللفظين أي الشعر والنثر لفظاً ثالثاً وأطلق عليه "الشنر"، لكن هذا المصطلح لم يلق الترحيب من قبل الشعراء والنقاد.

وسماه ميخائيل نعيمة "الشعر المنسرح" وأطلق عليه أيضاً اسم الشعر المنثور(17)، ولكن هذه التسمية لم تستمر واقتصرت على مقال واحد من مقالاته(18)، وكما أطلق عليه

عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) مصطلح القول الشعري، فيقول: "فجملة القول الشعري إذاً هي كل جملة شاعرية جاءت في جنس نثري"(19).

وبالنسبة لمصطلح "الشعر المنثور" فقد أطلق هو الآخر على حركة "قصيدة النثر" لكن هناك من رفضه معتبراً أن قصيدة النثر تختلف عن الشعر المنثور.

وقد ميّز نذير العظمة بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، فيقول في (قضايا الشعر العربي الحديث)، "تتداخل القصيدة، قصيدة النثر مع قصيدة الشعر المنثور من حيث خصائصها وصفاتها إلا أنها تتميز عنها بالشكل الهندسي رؤية وبنية داخلية وخارجية"(20)، فهو إن كان لا ينكر التداخل بين قصيدة النثر والشعر المنثور إلا أن هناك اختلافاً واضحاً بينهما ويرجع ذلك لتمسك الشعر المنثور بلغة القصيدة القديمة التي تعتمد على الزخرف البياني، وقد أكد لك سعيد الورقي في أكثر من مرة، على الرغم من وجود خصائص مشتركة بين "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر" إلا أن هناك سمات مشتركة أخرى تميزها عن بعض فيقول: "قصيدة النثر كما بدت في أعمال توفيق الصايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وفي بعض أعمال أدونيس ويوسف الخال وشوقي أبي شقرا، تختلف اختلافاً بيناً عن ذلك الشعر المنثور (...) فهذا الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية"(21)، غير أننا نجد عز الدين المناصرة لا يفرق بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، بل اعتبرهما شيئاً واحداً فيقول: "فالريحاني يكتب قصيدة النثر على رغم تسميته لها بالشعر المنثور"(22)، وقد رأى أن الشعر المنثور مهد زمنياً لظهور قصيدة النثر، لا تختلف عن نصوص الشعر المنثور إلا من حيث الزمن ورؤية الكاتب للحياة (...) قصيدة النثر= الشعر بالنثر= الشعر المنثور"(23)، ولكن أدونيس حاول دائماً التمييز بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، ورغم شيوع مصطلح "قصيدة النثر" إلا أنه بقي مرتبطاً بالشعر المنثور، فكلا المصطلحين يدل على ذلك الجنس الشعري الذي يخلو من الوزن والقافية.

ولقد اختلط الأمر على لويس شيخو، حيث لم يفرق بين الشعر المنثور والشعر المرسل، واعتبرهما مصطلحين لشيء واحد(24)، فأطلق على الشعر المنثور مصطلح الشعر المرسل، لكن قصيدة النثر تختلف عن الشعر المرسل والذي نعني به الشعر الموزون بدون قافية.

وهناك مصطلح آخر أطلق على "قصيدة النثر" وهو "الشعر الحر" ، وقد أطلق في الغرب على الشعر الذي يخلو من الوزن والقافية معاً، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي Free Verse والفرنسي Vers libre، وقد أطلقه يوسف بكار على قصائد نثرية فيقول: "ومن أبرز شعراء هذا النوع عندنا محمد الماغوط، وتوفيق الصايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، فشعرهم نموذج لأنه يعتمد الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى التفاعيل"(25).

وكانت نازك الملائكة قد أطلقت المصطلح واتخذته اسماً لحركتها الجديدة وتقصد به "شعر التفعيلة"، مع أنه شعر موزون ويخضع لعروض الخليل، كما أنها اتهمت كل من يطلق مصطلح "الشعر الحر" على قصيدة النثر" بإشاعة الفوضى في المصطلحات، وهي ترجع ذلك إلى اتصال رواد الحركة بالتيارات الأدبية في الغرب، وقد تمسكت نازك الملائكة بهذا المصطلح، وكان جبرا إبراهيم جبرا قد أطلق مصطلح "الشعر الحر" على حركته، وربما كان هذا هو السبب في هجوم نازك الملائكة الشديد على رواد "قصيدة النثر" في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وقد أكدت أنه أخذ المصطلح وأطلقه على نثر عادي لا يحمل أي شعرية فتقول: "أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر

اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه أي شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي"(26)، وهاجمت كل من يسطو عليه ـ حسب رأيها ـ غير أن هناك من النقاد من يروي أولوية قصيدة النثر بهذا المصطلح، فنجد عبد العزيز المقالح يصرح "إن الحركة التي تزعمتها تنتمي إلى شعر التفعيلة وهي أشعار ليست حرة ولا منفلتة تماماً من عروض الخليل حتى تستحق هذه التسمية التي لا تزيد عن كونها ترجمة حرفية لتسمية إنجليزية"(27).

وقد رفض جبرا إبراهيم جبرا أن تطلق نازك على حركتها الشعرية اصطلاح "الشعر الحر" ويضيف وليد سعيد الشيمي أن نازك "تسمي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب، والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته بالشعر الحر، وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطاً حراً"(28). لذا فقد اعتبر أن شعر جبرا إبراهيم جبرا، الماغوط، توفيق الصايغ أكثر تحرراً من شعر بدر شاكر السياب ونازل الملائكة، قد أكد إحسان عباس أن "هذا الشعر التفعيلي ليس حراً بالمعنى المطلق لأنه ما يزال يراعي رويا معيناً وما يزال يخضع للإيقاع المنظم"(29)، فتكسير قصيدة النثر الإيقاع المنظم هو الذي أعطاها فرصة الفوز بهذا المصطلح "الشعر الحر" بجدارة.

وأما محمد حجي محمد فيقول: "الشعر والنثر شيء آخر، علينا أن نتميز بالصرامة مع أنفسنا لا ينبغي قبول كل ما يكتب مهما كان كاتبه على أساس أنه شعر"(39)، لا شك في أن هذا الرأي ينطلق من التحديد الصارم لكل من الشعر والنثر حتى أنه لا وجود لإمكانية اقترابهما أو امتزاجهما ولو حدث ذلك فإنه سيؤثر سلباً على كل منهما، بل اعتبروا ذلك تجربة فاشلة مسبقاً، وهو ما يذكرنا بما قام به العقاد في إحدى المسابقات حيث أحال القصائد التي لا تلتزم الوزن والقافية إلى لجنة النثر للاختصاص(31)، ولم يكتف بهذا بل وصف أصحاب هذا الاتجاه بأنهم أعداء للشعب لأنهم يفسدون ذوقه بتخليهم عن الوزن والقافية.

وقد اعتبر أمل دنقل اتجاه "قصيدة النثر" بأنه تفكك وتحلل فيقول: "إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللاً اجتماعياً وتفسخاً وطنياً (...)، لكن بدلاً من بناء مجتمع عربي جديد يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلاً حرفياً داخل الدول كما صار عند أدونيس"(32)، وذهب إلى أن هذا الحركة التجريبية تقود الشعر إلى الوراء مستترة برداء الحداثة.

لقد استند هؤلاء النقاد في رفضهم لقصيدة النثر على ضرورة الوزن في الشعر، ولا شك في أن تحديدهم للشعر بالوزن تحديد خارجي، فليس كل كلام موزون مقفى شعراً.

إذن، وبعد استعراض أهم الانتقادات التي وجهت للمصطلح فمن الملاحظ أن قصيدة النثر قد وضعت الحركة الأدبية في مأزق لأنها جمعت بين جنسين أدبيين مختلفين: الشعر والنثر، وهو ما دفع بعدد كبير من النقاد لرفض المصطلح.

ورغم ذلك فإن هناك من رأى في هذا الجمع بين النقيضين ـ حسب رأيهم ـ سبب تميزها عن بقية الأجناس الأدبية، فأصبحنا أمام شكل أدبي جديد لا يحيلنا على النثر ولا على الشعر، وفي هذا يقول نذير العظمة "فقصيدة النثر ليست شعراً، كما عهدنا الشعر أوزاناً مخصوصة وقوافي موحدة، أو غير موحدة، إلا أن في قصيدة النثر الثورة والمخيلة والنبض الذي يجعلها غريبة عن النثر"(33).

فـ"قصيدة النثر" جاءت لتلغي تلك الحدود الوهمية التي وضعناها بين الشعر والنثر، واحترمناها لدرجة التقديس لأن التمييز بين الشعر والنثر يكون في طريقة استخدام اللغة فقط، وهذا ما ذهب إليه أدونيس في كل

كتاباته، فنجده يصرح: "حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقاتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً"(34)، كما رفض أدونيس أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمعيارية الوزن والقافية، فيقول في كتابه (زمن الشعر): "ليس الفرق بين الشعر والنثر فرق في الدرجة بل فرق في الطبيعة"(35). فليس هناك مبرر لرفض المصطلح لأنه جمع بين الجنسين المكونين للعملية الإبداعية كلها الشعر والنثر، وهو ما يتوافق مع رأي نزار قباني فيقول: "من خلال تعاملي مع الكلمات وتأملي للإمكانيات الموسيقية غير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات ولألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها تكشف لي أن الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي، وأن "قصيدة النثر" التي تبرأنا منها ذات يوم أصبحت عضواً أساسياً في نادي الشعر"(36).

إذن، فالجمع بين الشعر والنثر والذي كان سبب رفض المصطلح كان سبباً أيضاً في إعجاب البعض بهذا الشكل لأنه يأخذ من خصائص النثر كما يأخذ من خصائص الشعر وهو ما يؤكد رمضان عبد المنعم في قوله: "في قصيدة النثر محاولة لتقديم جنس أدبي جديد يجمع بين جوهر الشعر وخصائص النثر من سرد للتفاصيل، وإبراز لصورة المكان"(37)، فقصيدة النثر أخذت من القصيدة عناصر الشعر من التعبير والتصوير والخيال وأخذت من النثر الاسترسال والانطلاق.

فمهما اختلفت التسميات فالمسمى واحد، ولا يهم ماذا أعطى الشعر للنثر أو ماذا أعطى النثر للشعر حتى أصبح قريباً من الشعر، المهم أننا أصبحنا بفضل هذا التداخل أمام نص نعترف له بشعريته، رغم أنه تخلى عن كثير من قواعد الشعر القديمة، وقد أكد ذلك أيضاً كل من تجاوز النظرة اللغوية البحتة للمصطلح إلى التعامل معه كشكل أدبي جديد ومن بينهم نزار قباني فيقول: "قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها ولكن ماذا تهم التسميات؟ المهم أن شكلاً من أشكال الكتابة قد انتشر وصار له كتابه وقراؤه"(38).

الهوامش:

1 ـ يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص: 151.

2 ـ جون كوهين: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط4، 2000، ص: 33.

3 ـ يوسف بكار: في العروض والقافية، ص: 152.

4 ـ أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر بيروت، س 4، ع 14، 1960، ص: 81.

5 ـ محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية دار البشير، الأردن، د. ط. 1991، ص: 209.

6 ـ صبري مسلم: تساؤلات في تقنية قصيدة النثر http://www.Balagh.com/thaquafa/uwozbavb.Htm

7 ـ ينظر: نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001، ص: 220.

8 ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط 7، 1983، ص: 216.

9 ـ بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان ط5، 1981، ص: 119.

10 ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج

الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بين الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981، ص: 71.

11 ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، ط 4، 1990، ص: 201.

12 ـ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث/)مقابلة مع حسين مروة) دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984، ص: 431.

13 ـ أدونيس: سياسة الشعر ـ دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص: 24.

14 ـ ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص: 218.

15 ـ قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2002، ص: 104

16 ـ ينظر: باب أخبار وقضايا، مجلة شعر، دار مجلة شعر، س 6، ع 22، 1962، ص: 130، 131.

17 ـ ينظر: محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 209.

18 ـ ينظر: نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص: 213.

19 ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1985، ص: 98.

20 ـ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص: 215.

21 ـ سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ـ مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984، ص: 212.

22 ـ عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، بيت الشعر، رم الله فلسطين، ط1، 1998، ص: 4.

23 ـ م.ن، ص: 6.

24 ـ ينظر: نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص: 249، 250.

25 ـ يوسف بكار: في العروض والقافية، ص: 156.

26 ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 217.

27 ـ عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية ـ مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985.

28 ـ وليد سعيد الشيمي: نازك الملائكة وقصيدة النثر مجلة (عالم الفكر) المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت م30، ع2، 2001، ص: 196.

29 ـ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د، ط. 1978، ص: 27.

30 ـ محمد محمد حجي: ليس النص هو المهم بل المبدع

http://www.qHADDOD.com/dia28-htm

31 ـ ينظر: إبراهيم شكر الله: رسالة من القاهرة مجلة (شعر)، دار مجلة شعر بيروت، س 1، ع2، 1957، ص: 94.

32 ـ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، (مقابلة مع أمل دنقل)، ص: 261، 262.

33 ـ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص: 255.

34 ـ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 112، 113.

35 ـ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص: 16.

36 ـ نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د، ط، د.ت، ص: 250.

37 ـ رمضان عبد المنعم: قصيدة النثر في مصر http: //www. Albayam.co.ae/albayam/culture/2002;issue/1.htm

38 ـ نزار قباني: ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط 3، 2000، ص119.

لحظة سبيفاك

د. عبد النبي اصطيف

يتحدث معظم مؤرخي الدرس المقارن للأدب عن مدرستين رئيسيتين سادتا ميدان الأدب المقارن في القرن التاسع عشر ومعظم عقود القرن العشرين هما **المدرسة الفرنسية التقليدية، والمدرسة الأمريكية**. ويفضّل آخرون الحديث عن **ساعة فرنسية(١) وأخرى أمريكية(٢) في يوم الدرس المقارن للأدب**، وإذا ما أخذ المرء بوجهة النظر الأخيرة فإنه يمكن أن يتحدث عن **لحظات هذه الساعة من خلال نسبة كل منها إلى شخصية مؤثرة سادت بأفكارها النظرية وممارساتها التطبيقية المشهد الأمريكي الذي يمثل في حد ذاته حالة هجنة لا يمكن أن تدرس إلا دراسة مقارنة لما تنطوي عليه من فسحة تفاعل حميمي بين "الأنا" و"الآخر"، خاصة وأن المجتمع الأمريكي مجتمع مهاجرين متجدد الدماء والطاقات والمكونات، وأن الدرس المقارن فيه قد تأسس على جهود وافدين من مجتمعات أخرى، رأوا في المجتمع الجديد الذي حلوا فيه تحدياً معرفياً لما ألفوه في مجتمعاتهم وقادتهم مواجهتهم لهذا التحدي المعرفي إلى تبني وجهة نظر محددة في تدبّر الأدب تدبراً تمليه طبيعته ذاتها.**

وهكذا فإنه يمكن أن يتحدث المرء عن لحظة رينيه ويليك René Wellek التشيكي التي هيمنت فيها آراؤه على الدرس المقارن للأدب منذ نهاية الخمسينيات وحتى مطلع السبعينيات، عندما بدأت لحظة هنري رماك Henri Remek الألماني التي سادت هذا الدرس حتى نهاية الثمانينيات، حيث بدأ نجم إدوارد سعيد العربي الفلسطيني بالسطوع إثر ظهور كتابه **الاستشراق *Orientalism*** عام ١٩٧٨، واستمر حتى وفاته عام ٢٠٠٣م عندما جاءت غاياتري شاكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak الهندية البنغالية لتحمل الراية، وتدعو إلى **أدب مقارن جديد، معلنة في الوقت نفسه موت الأدب المقارن القديم**، هذا الموت الذي أملته وقائع عالم النظام العالمي الجديد وعصر العولمة، الذي بدأ يعصف بكل ما ألفته الإنسانية عبر العصور، ويتعامل مع كوكب الأرض بوصفه عالماً لا يقرّ بأية حدود لغوية أو قومية أو سياسية، كوكب يصول فيه رأس المال ويجول بحرية لا تعرف الحدود، وينتقل فيه البشر بحثاً عن فرص أفضل تكفل لهم حياة أفضل ينعمون فيها ببحبوحة من المال والرفاهية والحرية والسعادة.

وقد جاء إعلان سبيفاك الناقدة التفكيكية، النسوية، والمابعد استعمارية سبيفاك عن **موت الأدب المقارن** في سلسلة **محاضرات مكتبة ويليك في النظرية النقدية The Wellek Library Lectures in Critical Theory** التي ألقتها عام ٢٠٠٠م في جامعة كاليفورنيا، في إيرفين، وجمعتها لاحقاً لتنشرها في صورتها المنقحة عام ٢٠٠٣م في كتاب حمل عنواناً موحياً، هو: **موت علم**

Death of Discipline(3) صدر عن مطبعة جامعة كولومبيا.

ولكن من هي غاياتري شاكرافورتي سبيفاك؟

ولدت الناقدة المولدة الهندية الأصل، **الأمريكية** الجنسية، البنغالية اللغة الأم، غاياتري شاكرفورتي سبيفاك في الرابع والعشرين من شهر شباط عام ١٩٤٢، في مدينة كلكتا، لأسرة كوزموبوليتانية من الطبقة الوسطى، وبعد أن حصلت على شهادة الإجازة في الأدب الإنكليزي من **الكلية الرئاسية** Presidential College في جامعة كالكوتا عام ١٩٥٩، استدانت بعض المال وتوجّهت إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث التحقت بجامعة كورنيل، ونالت درجة الماجستير منها عام ١٩٦٢، وجمعت بعدها بين العمل والدراسة: العمل في جامعة آيوا، والدراسة في جامعة كورنيل تحت إدارة بول دومان الذي أشرف على أطروحتها عن الشاعر الإيرلندي ييتس، والتي نشرتها لاحقاً في كتاب حمل عنوان: **Myself Must I Remake: The Life and Poetry of W. B. Yeats** (1974), **نفسي ينبغي أن أصنعها: حياة و.ب. ييتس وشعره**، ظهر عام ١٩٧٤.

عرفت سبيفاك بداية بترجمتها علم ١٩٧٧ لكتاب جاك ديريدا *De la grammatologie*، وبمقدمتها الضافية له، ثم برزت في المشهد النقد الغربي بوصفها واحدة من أكثر الشخصيات تأثيراً فيما بات يعرف بالنظرية ما بعد الاستعمارية Post-colonial Theory، والنقد التفكيكي النسوي Feminist Deconstruction Criticism. وعلى الرغم من أنها كانت باستمرار تعمل في الولايات المتحدة، فإنها مرتبطة على نحو وثيق بـ"**جماعة دراسات المنضوي**" Subaltern Studies Group في دلهي الجديدة.

و الناقدة سبيفاك ليست مؤلفة كتب بمقدار كونها كاتبة مقالات وملقية محاضرات ومؤلفة بحوث. ولذا فإن سمعتها مؤسّسة على مقالاتها(٤) ومحاضراتها وبحوثها في المؤتمرات القومية والدولية التي جمعتها في كتب عدة (٥) غدت قراءات أساسية لدارسي النقد العالمي المعاصر. وقد اعترفت هي ذاتها في مناسبات عديدة أنها تكتب بصعوبة سواء أكان ذلك بالإنكليزية أم بالبنغالية. لذا كان أسلوبها صعباً لأنها تعتمد على صك الكلمات والمصطلحات الجديدة، وعلى إيراد صور وأفكار متجاورة على نحو غير متوقع. وكذلك فإن في كتاباتها الكثير من التكرار بسبب اعتمادها على **المقالة/ المحاضرة**. وتغلب على كتاباتها النزعة الشخصية على نحو عميق، غير أنها تكتب بشيء من حس الفكاهة، والنرجسية معاً، وتتحدث عن نفسها بوصفها امرأة من العالم الثالث تعمل في جامعة متميزة في الغرب (**كولومبيا**)، وربما كان من أبرز ما يميزها مساءلتها المستمرة للمقولات الأساسية القائمة على ثنائيات مصطنعة من جانب الغرب، مع أنها تعترف أنّ عليها في بعض اللحظات أن تتحدث بوصفها هندية وآسيوية بغرض تحدي نفوذ الإنشاء الاستعماري(٦).

وباختصار شديد إن سبيفاك ناقدة مولّدة بالمعنى العربي للكلمة، لأنها نتاج عالمنا الجديد الذي حولته العولمة Globalization(البغيضة إلى نفس سبيفاك) إلى قرية كونية، ولكنها في الوقت نفسه تتمتع بوعي حاد بأصولها البنغالية، وتحرص بوصفها تنتمي إلى عالم الجنوب الذي أزرى به الدهر على يد الاستعمار الغربي، على أن تجعل من فكرها ونقدها وترجماتها لأدبه إيضاحاً صادقاً عما فيه من غنى وتنوع وأصالة وتميز. ومن هذه الأرضية انطلقت في دعوتها إلى أدب مقارن جديد، بعد أن نعت الممارسات السائدة في الدرس المقارن للأدب في الغرب عامة، والولايات المتحدة الأمريكية.

وعلى الرغم من أن الكثيرين من المعنيين

يتتبع مختلف النشاطات المرتبطة بالدرس المقارن للأدب قد يستغرب هذا النعي لهذا الحقل المعرفي المهم في ضوء ما يراه من ازدهار وتوسع في مختلف وجوه هذا الدرس، ليس فقط في الولايات المتحدة الأمريكية، بل في سائر أنحاء العالم أيضاً، فإن المرء إذ يتأمل وضعه الراهن ليدرك بسهولة أن ما يكمن وراء هذا النعي هو أن الدرس المقارن للأدب، كما عرفته المدرسة الفرنسية التقليدية، التي هيمنت على طرائقه حتى نهاية العقد السادس من القرن الماضي، وكما مارسته المدرسة الأمريكية حتى أواخر ذلك القرن، غدا جزءاً من الماضي الذي تجاوزته الممارسات التي شهدتها مطالع الألف الثالثة. ذلك أن الأدب المقارن، أو الدرس المقارن للأدب، في القرن الحادي والعشرين أصبح ميداناً سريع الانجذاب إلى حدوده مع المعارف الأخرى، وبات بالتالي معرضاً باستمرار لإغراء عبور هذه الحدود، حتى أنه تشظى في توزعه بينها، ففقد بذلك تميزه وهويته اللذين طالما سعى المقارنون، حتى نهاية القرن العشرين، إلى الحفاظ عليهما، بغرض الاطمئنان بالتالي إلى مستقبله. وربما كان تخلي المكتبات التجارية Bookshops أو Bookstores عن الرفوف والأقسام الخاصة به مؤشراً على هذا التشظي، إذ نرى كتبه الراهنة موزعة بين ثنايا كتب النظرية الأدبية، والنظرية النقدية، والدراسات الإنسانية عامة. وهو ما تنبه إليه تقرير **الرابطة الأمريكية للأدب المقارن** لعام ١٩٩٣، الذي تلمّس هذا التشظي الناجم عن انجذاب الدرس المقارن للأدب للتخوم التي يفترض بها أن تحده، فغدت فخاً له يغريه بداية بالعبور إلى ما وراءه، وينتهي به في خاتمة المطاف إلى هذا الذوبان في حقول وميادين معرفية أخرى سعى المقارنون الأوائل، والأجيال العديدة التي تابعتهم، إلى حمايته من أن يرتع فيها، حفاظاً على هويته المهددة في حديها الأدبي والمقارني.

يصف تقرير **الرابطة الأمريكية للأدب المقارن** لعام ١٩٩٣ "الأدب المقارن في الألف الثالثة بأنه ميدان من الميادين، منجذب إلى حدود هي فرص لعبور الحدود"، ويضيف:

"تتضمن فسحة المقارنة اليوم مقارنات ما بين الإنتاجات الفنية التي تدرس عادة من جانب معارف مختلفة؛ ومقارنات بين الإنشاءات الثقافية المختلفة لتلك المعارف؛ ومقارنات ما بين التقاليد الثقافية الغربية، الرفيعة والشعبية كلتيهما، وتقاليد الثقافات غير الغربية؛ ومقارنات ما بين الإنتاجات الثقافية للشعوب المستعمَرة ما قبل الاتصال وما بعده؛ ومقارنات ما بين إنشاءات الجنس المحددة بأنها إنشاءات مؤنثة وتلك الإنشاءات المحددة بأنها إنشاءات مذكرة؛ أو بين التوجهات الجنسية المحددة بأنها توجهات سوية وتلك المحددة بأنها مثلية؛ ومقارنات ما بين أنماط الدلالة العرقية والإثنية؛ ومقارنات ما بين الإفصاحات التأويلية للمعنى والتحليلات المادية لأنماطها في الإنتاج والتوزيع؛ وأكثر من هذا كله، إن هذه الطرق من طرق وضع الأدب في سياقات الحقول الموسعة للإنشاء discourse، والثقافة، والأيديولوجية، والعرق، والجنس gender، جد مختلفة عن النماذج القديمة للدراسة الأدبية التي تتبع المؤلفين، والأمم، والفترات، والأنواع genres، إلى درجة أن مصطلح "الأدب" لم يعد كافياً لوصف موضوع دراستنا"(٧).

وهذا توصيف مجمل بحاجة إلى شيء من شرح وتفصيل. يشير التقرير إلى فسح مقارنية تشمل فيما تشمل:

• **"مقارنات ما بين الإنتاجات الفنية التي تدرس عادة من جانب معارف مختلفة"**؛ أي المقارنة ما بين إنتاجات فنية تنتمي لفنون مختلفة من جانب، وتدرس من وجهات نظر معارف مختلفة من جانب آخر. فالعمارة على سبيل المثال، وهي فن جميل، يمكن أن تدرس من وجهة نظر جمالية، ومن وجهة نظر

اجتماعية، ومن وجهة نظر نفسية، ومن وجهة نظر تاريخية، ومن وجهة نظر رياضية، ومن وجهة نظر فيزيائية وهكذا، وهذا الغنى الذي ينطوي عليه هذا الفن الجميل يغري بهذه المقارنات لما يمكن أن تلقيه من أضواء على جوانب مهمة فيه. والشأن نفسه يمكن أن يسري على فنون جميلة أخرى كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والمسرح والسينما، مثلما يمكن أن يسري على معارف إنسانية، وعلوم طبيعية وهندسية وطبية وفلكية وغيرها.

• **"ومقارنات بين الإنشاءات الثقافية المختلفة لتلك المعارف"**؛ أو المقارنات ما بين الإنشاءات الثقافية للمعارف المختلفة، وبخاصة في مجال العلوم الإنسانية التي تتخذ من الإنسان محوراً لها وموضوعاً أساسياً تنصرف بطبيعة اختصاصها إلى تدبر وجه من وجوه حياته. فالحدود أو التخوم التي يلتقي عندها حقلان معرفيان تغري بدراسة العلاقة بينهما كما تتبدى في عناية كل منهما بموضوع مشترك. فالموت على سبيل المثال يمكن أن يجمع بين علوم ومعارف وفنون مختلفة يمكن أن يسهم كل منها في فهم أبعاده المختلفة على نحو أفضل، وكذا الشأن في الحب أو الحرب أو الهجرة أو المنفى أو غيرها من الفسح المشتركة التي يعيشها البشر بكليتهم ويتفاعلون معها على أكثر من مستوى.

• **"ومقارنات ما بين التقاليد الثقافية الغربية، الرفيعة والشعبية كلتيهما، وتقاليد الثقافات غير الغربية"**؛ خاصة وأن تحول العالم اليوم إلى قرية كونية، تضم عدداً كبيراً من الأحياء المتجاورة، بات يغري بهذه المقارنات لما تنطوي عليه من إثارة وإغناء للتجارب الإنسانية. فالمختلف يثير الفضول وحب الاطلاع وفهم حقيقة اختلافه عن المثيل، ويغري في كثير من الأحيان بالاقتباس والأخذ عنه ومحاكاته والاغتناء بتجاربه.

• **"ومقارنات ما بين الإنتاجات الثقافية للشعوب المستعمَرة ما قبل الاتصال وما بعده"**؛ يحفزها أساساً الرغبة في معرفة تأثير التجربة الاستعمارية في حياة هذه الشعوب، وتحديد ماخلفته التركة الاستعمارية من آثار في الواقع الراهن الذي تعيشه في فترة ما بعد تحررها من براثن الاستعمار التقليدي، وهي تركة ثقيلة لم يتحرر منها حتى المستعمِرون أنفسهم، فما بالنا بالذين استعمروا وعانوا ألواناً من القهر والاستغلال والتمييز والتطهير العرقي أيضاً.

• **"ومقارنات ما بين إنشاءات الجنس المحددة بأنها إنشاءات مؤنثة وتلك الإنشاءات المحددة بأنها إنشاءات مذكرة؛ أو بين التوجهات الجنسية المحددة بأنها توجهات سوية وتلك المحددة بأنها مثلية"**؛ فالحرية الفردية التي مضت بها المجتمعات الغربية إلى أقصى حدودها، بل إلى حدود متطرفة غاية التطرف، فرضت هذه المقارنات التي غدت جزءاً لا يتجزّأ من حياة هذه المجتمعات، ولاسيما أن عقابيل اجتماعية واقتصادية وقانونية وسياسية قد نجمت عن الاعتراف بهويات هذه التوجهات والفوارق الجنسية. أما المجتمعات الأخرى التي فتنت بالأنموذج الغربي، فقد توهمت أن تنبهها لهذه الفروق وما تغري به من مقارنات ودراسات يضعها في مسار التطور والتقدم والتحرر من إسار مجتمعاتها التقليدية التي بات الجميع ينظر إليها على أنها تجارب من الماضي تصلح للمتاحف والمحميات أكثر مما تصلح للحياة المعاصرة.

• **"ومقارنات ما بين أنماط الدلالة العرقية والإثنية"**؛ والتي أملتها أساساً موجات الهجرة المحفوزة بعوامل مختلفة: سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية. فالوعي بالآخر المختلف عرقياً وإثنياً، وما ينطوي عليه اختلافه هذا من دلالات بات حافزاً لا يستهان به في ألوان من الدراسات المقارنة التي ترصد صور "الآخر" لدى "الأنا" وصور "الأنا" لدى "الآخر" المباين عرقياً أو إثنياً.

• "ومقارنات ما بين الإفصاحات التأويلية للمعنى والتحليلات المادية لأنماطها في الإنتاج والتوزيع"؛ ولاسيما بعد التطورات التي أحدثتها اللسانيات في مختلف العلوم الإنسانية، والتحولات التي طرأت على هذه العلوم بفعل التطورات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها وتشهدها المجتمعات الغربية، وغير الغربية، المعاصرة. فالدلالات والمعاني مرهونة بأدوات التحليل التي تكشف عنها، وقد خضعت هذه الأدوات لتطورات هائلة في الربع الأخير من القرن الماضي.

إذن ثمة فرق جوهري طرأ على طبيعة الدرس المقارن للأدب جعل العاملين فيه يفكرون حتى في إعادة النظر في موضوعه. وهذا ما يشير إليه التقرير نفسه، عندما يضيف:

"وأكثر من هذا كله، إن هذه الطرق من طرق وضع الأدب في سياقات الحقول الموسعة للإنشاء discourse، والثقافة، والأيديولوجية، والعرق، والجنس gender، جد مختلفة عن النماذج القديمة للدراسة الأدبية التي تتبع المؤلفين، والأمم، والفترات، والأنواع genres، إلى درجة أن مصطلح "الأدب" لم يعد كافياً لوصف موضوع دراستنا"(٨)، وهو الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة.

بل إن مجرد النظر إلى أي نتاج ثقافي على أنه "نص" Text أو على أنه "إنشاء" discourse، بات يعني أن الحدود التي طالما اطمأن الدارسون إلى وجودها بين الأدب وغيره من الإنشاءات الثقافية غدت مجرد حدود متخيلة، مؤسسة على الرغبة أكثر مما هي مستندة إلى الواقع الملموس.

فمفهوم الأدب ـ موضوع الدرس المقارن ـ غدا بحاجة إلى إعادة نظر جذرية بعد أن توسعت نظرة المقارنين إليه إلى درجة بات معها كل ما دوّن أدباً، ومفهوم المقارنة خضع بدوره في الألف الثالثة إلى تحولات بدّدت كل القيود والشروط التي وضعتها المدارس المختلفة لممارسته.

وباختصار شديد لقد توسع مفهوم الدرس المقارن للأدب إلى درجة مثيرة غدت معها الممارسة الجادة له تشكل تحدياً لا يستهان به للدارس الجاد، واختباراً صعباً لإمكاناته وقدراته وقوة إرادته، ورسوخ تصميمه، ومدى صبره.

وفي محاولة من سيبفاك إلى استعادة هوية الدرس المقارن للأدب وإنقاذه من هذا التشظي، سعت إلى المضي إلى أبعد مما سعى إليه إدوارد سعيد، ومارسه على نطاق واسع، من قراءات طباقية Contrapuntal Reading للمنتجات الثقافية والفنية والأدبية في العصر الإمبريالي وما بعده، فدعت إلى المزاوجة ما بين هذا الدرس وما بات يعرف بدراسات المنطقة "Area Studies"، أو "الدراسات الإقليمية" " Regional Studies". وهي تقليد بحثي يستند إلى معطيات العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة والتي تتضافر فيما بينها لتسهم في فهمنا لمنطقة من مناطق العالم، مثل منطقة الشرق الأوسط أو منطقة الشرق الأقصى أو منطقة أوربة الشرقية أو غيرها من المناطق، ويعدّ بحق خطوة منهجية متقدمة في مجال دراسة ثقافة **"الآخر"** "The Other "، ومجتمعه، وتاريخه. ومعنى هذا أنه سيكون إلى جانب نظريات الدرس المقارن للأدب، درس مقارن تطبيقي خاص بمنطقة معينة من مناطق العالم المعروفة. أي أنه سيكون هناك درس مقارن للأدب خاص بالشرق الأوسط، وآخر خاص بالشرق الأقصى، وثالث خاص بشبه القارة الهندية، ورابع خاص بأوربة الشرقية، وخامس خاص بأمريكا اللاتينية، وسادس خاص بشرقي إفريقية، وسابع خاص بغربيها، وثامن خاص بجنوبها، وتاسع خاص بأستراليا ودول المحيط الهادي، وعاشر خاص بآسية الوسطى، وحادي عشر خاص بالدول الاسكندنافية وهكذا. وسعي كهذا سعي سهل

وممتنع في آن معاً:

فهو سهل لأنه يبدو منطقياً وطبيعياً لا يكاد يماري فيه أي معني بالدرس الجاد للأدب-أي أدب قومي، فالمعرفة العميقة بأحوال أية منطقة جغرافية (كالشرق الأقصى، أو جنوب شرقي آسية، أو آسيا الوسطى، أو أوربة الشرقية، أو الشرق الأوسط، أو غيرها من المناطق) من النواحي التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها تشكل بالتأكيد عوناً لا يستهان به في تعميق فهم الدارس المقارني للأدب، بل إنها تعدّ بحق شرطاً ضرورياً لفهم النصوص الأدبية المنتجة بلغة ما، من جانب كاتب ينتمي لمجتمع ما، أو فئة اجتماعية ما، أو عرق أو جنس ما متميز عن غيره.

ولكنه من جانب آخر **ممتنع أو لنقل إنه بعيد المنال إلا على ذوي النفوس العظيمة الطموح، لأنه صعب ويقتضي مزاوجة بين المعرفة النظرية الراهنة باستمرار بالدرس المقارن في مختلف التقاليد الثقافية القومية من جهة، وبين المعرفة المعمقة والشاملة بمنطقة من مناطق العالم لغة وتاريخاً وثقافة، ومجتمعاً، وسياسة، واقتصاداً وغير ذلك من جهة أخرى، وهو أمر لا يتأتى إلا لكبار النفوس الذين لا يعبؤون بتعب الأجساد، إذا ماشئنا استعارة عبارة المتنبي.**

وفضلاً عما تقدم من صعوبة فإن **هذه التقسيمات الإقليمية للعالم، وإن بدا أنها تستند إلى الجغرافية الطبيعية، تقسيمات سياسية أملتها حاجات تدبّر الغرب لسائر العالم معرفياً قبل أن يتدبّره عملياً، وبالتالي فإنها تقسيمات مقحمة على العالم من خارجه، ومحفوزة بدوافع وأغراض ومصالح دنيوية، لا تعبأ كثيراً بالقيم والمبادئ والمثل والأعراف والقوانين الإنسانية.**

وكذلك فإن **ثورة الاتصالات المعاصرة قد يسّرت تواصلاً واسعاً وعميقاً بين مختلف هذه المناطق، وتحوّل عالم اليوم إلى قرية كونية Global Village، لا تقيم كبير وزن للحدود القائمة بين هذه المناطق، ولاسيما أن موجات التحرك البشري باتت سمة مميزة من سمات عالمنا المعاصر.**

وقد فرض هذا التواصل الواسع والعميق والشامل **ضرورة استعمال لغة مشتركة غدت معها اللغة الإنكليزية، بفعل العولمة التي اجتاحت العالم مع قدوم النظام العالمي الجديد، المرشح الأبرز لهذه المهمة، إذ بات يستخدمها ثلث سكان الكرة الأرضية (نحو ملياري شخص)**، مخلفة وراءها اللغة الفرنسية، واللغة الإسبانية (التي ستكون في العقود القادمة منافساً قوياً لها) وغيرهما من اللغات الرسمية التي تبنتها الأمم المتحدة، والتي لم تعد الخيار الأول لمواطن عالم القرية الكونية، أو مواطن العولمة.

والحقيقة أن **"المنظور العولمي" Global Perspective للكون والحياة والإنسان بات منظوراً مشتركاً بين شرائح عديدة في مختلف مجتمعات الألف الثالثة، مما يعرّض الدعوة إلى تبني النظرة الإقليمية إلى تهمة "ضيق الأفق" والتي يفترض بالدرس المقارن أن يطهّر نفسه منها، لأنه يسعى أساساً إلى تدبّر الأدب القومي في سياقات أوسع من السياقات القومية وينظر إليه على أنه منتج إنساني، لأن الإنسان واحد، وفنّه فن واحد، وأدبه أدب واحد، على حد تعبير رينيه ويليك.**

وإذا كان هذا المسعى مسعى يبدو للوهلة الأولى سهلاً، وينطوي في الوقت نفسه على صعوبات عديدة تجعل ممارسته محفوفة بالمخاطر إن لم يحسن الدارس لغات المنطقة التي يدرس آدابها، ويحيط بكل ما يتصل بها: جغرافية وتاريخاً وسياسة، واقتصاداً، ومجتمعات، وثقافة، وغيرها، فإن مجرد التفكير في هذه الصعوبات يحوّله إلى مثبط للعزائم التي تهدد أي درس مقارن يتطلب أصلاً جهوداً مضنية من جانب ممارسه. ولكن ضرورة الاستجابة إلى طبيعة الأدب ذاتها تجعله خياراً لابد منه للدارس المقارن المكره

لا البطل، ومن ثم فإنه لا بد من النظر إلى هذه الصعوبات على أنها تحديات تنبغي مواجهتها بالصبر والإرادة القوية الحازمة والمضي في دروب المعرفة إلى أبعد مدى ممكن من الناحية الإنسانية.

الهوامش

(١) انظر فصل " الساعة الفرنسية " The French Hour " من كتاب كلوديو غوين **تحدي الأدب المقارن**:

Claudio Guillén,
The Challenge of Comparative Literature,
Cola Franzen, Translator,
(Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1993).
P p. 46-59.

(٢) انظر فصل " الساعة الأمريكية في **المرجع السابق**، ص ص (٦٠-٦٢).

(٣) انظر:

Gayatri Chakravorty Spivak,
Death of A Discipline
(Columbia University Press, New York, 2003).

(٤) ا نظر على سبيل المثال مقالاتها:

"Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" (1985),
"Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" (1985),
"Can the Subaltern Speak?" (1988),
"The Politics of Translation" (1992),
"Moving Devi" (1999),
"Righting Wrongs" (2003),
"Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching" (2004),
"Translating into English" (2005).

(٥) انظر على سبيل المثال كتبها:

In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (1987),
Selected Subaltern Studies (ed., 1988),
The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues (1990),
Thinking Academic Freedom in Gendered Post-Coloniality (1993),
Outside in the Teaching Machine (1993), Imaginary Maps (translation with critical introduction of three stories by Mahasweta Devi, 1994),
The Spivak Reader (1995

(٦) انظر:

David Macay,
The Penguin Dictionary of Critical Theory
(Penguin Books, London, 2001), pp.361-62.

(٧) انظر:

Comparative Literture in the Age of Multiculturalism,
Edited by Charles Bernheimer
(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995),
pp. 41-42.

(٨) انظر:

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism,
Edited by Charles Bernheimer
(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995),
p. 42.

□□

الإيقاع ووسائله في شعرنة الكلام.
قراءة في فلسفة الإيقاع عند النقاد العرب القدامى.

د. محمد زيوش

تجمع الكثير من كتب النقد العربية، والأجنبية على السواء، أن الإيقاع مفهوم غامض، وعصي التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعارية منها(١)، ولأنه من جهة أخرى، يتصل بالموسيقى، التي تعتمد قرع السمع، المرتبط أساسا بالصوت دون المعنى، فربط الإيقاع في النص الأدبي بالأصوات دون المعاني في أغلب شعريات العالم، ولما كان الشعر يمتاز بخاصيته النغمية المتكررة (الوزن على الأقل كخاصية عالمية) خصّوه بالإيقاع دون غيره من ضروب القول، وبما أن الإيقاع شكل من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع القول الأخرى، كان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره، أثناء التنظير لشعرية الكلام في جميع الشعريات، فعدّوه عنصرا قارا في كل خطاب شعري، وهذا ما يدفعنا إلى طرح مطالبين رئيسيين، خلال البحث عن مقاييس الشعرية العربية، أولهما: هل اعتبر الشعري العربي أن الإيقاع خاص بالشعر فقط دون غيره من فنون القول؟ وثانيهما: هل الإيقاع في منظور الشعرية العربية محصور في العروض العربي أم يتجاوزه إلى عناصر تكوينية أخرى؟ وإذا كان يتجاوزه، فما هي إذن وسائل الإيقاع في ذاك التجاوز؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد أولا، من التذكير بما ورد في الفصل التمهيدي لهذا البحث، وهو أن الشعري العربي اتخذ -أثناء تنظيره لشعرية القول- الشعر نموذجه الأعلى، وأن التنظير للشعر، هو تنظير لشعرية القول عموما.

لا ينكر أحد أن شعريينا القدامى وقفوا خلال تأسيسهم لمقاييس شعرية القول، عند الوزن وقفة طويلة، وأكدوا أن الوزن خاصية يمتاز بها الشعر دون غيره من ضروب الكلام، حتى أن الذي يفهم من ظاهر كلامهم، أن الشعر ما هو إلا كلام موزون مقفى، وكأن الشعر بهذا الفهم، ما هو إلا تسليط لنظام إيقاعي على نظام لغوي، ويترسخ هذا الفهم لدينا، خاصة مع نص لابن طباطبا، يصف فيه مراحل العمل الشعري، ويبرز أن الشاعر، إذا أراد أن يؤلف قصيدة: "**مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.**"(٢)

غير أن استقراء آراء القدامى المبثوثة في نصوصهم النقدية، يثبت عكس هذا التوجه، ويؤكد على أن الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا، وإن لم يعبروا عليه بمصطلح خاص، ولعل أثر النص على المتقبل، كان سببا مباشرا في تنبيههم إلى أن هناك خاصية أخرى غير الوزن والقافية، تجعل شعرا ما، أكثر تأثيرا من دونه، فعبروا عن هذا التأثير، الذي يحدثه

النص في المتلقي، مرة بـ(**الارتياح**)(٣) ، ومرة بـ(**الأريحيّة**)(٤) ، و(**الطرب**)(٥) ، ولما كانت اللذة الأدبية موجودة في الشعر أكثر من غيره من فنون القول البشري؛ للخصائص، التي يتمتع بها، تجعل منه نصاً متفردا بامتياز، وصفوه بـ (**العذوبة**) و(**الحلاوة**)(٦) و(**الرقّة**)(٧) وكثرة (**الطلاوة والماء**)(٨).

وما يؤكد إحساس النقاد العرب، بوجود الإيقاع في مختلف ضروب الكلام، هو قول المبرد، الذي لا يرى مزية للشعر عن النثر، غير الوزن والقافية لأن "**صاحب الكلام المرصوف المسمى شعرا يزيد الكلام وزناً وقافية**."(٩) وهي من المؤثرات التي تجعل الشعر ذا مزية إيقاعية زائدة عن بقية أنواع الكلام، حتى يغدو المنظوم بفضلها: "أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمرا"(١٠) ، وبذلك، فإنّ الشعري العربي، أدرك -وهو يبحث عن سرّ الجمال الذي يحدثه الإيقاع- أن هذا اللون من الكلام، هو كلام متفرد، ليس بوزنه وقافيته فقط، بل لما لهذين النظامين من سطوة تجبر النظام اللغوي على التشكل وفقهما، وما ينجرّ عن هذه العملية من انزياح، نتيجة الإبدال، والتحويل الذي يفقد الكلام المألوف نمطيته لحظة تصريفه.(١١)

وسيضارع جهد الشعريين ضمن بحوثهم في الإيقاع وأسراره، جهد المشتغلين بالإعجاز القرآني، خاصة، وأن اللذة الموجودة في الشعر، تفوقها اللذة الموجودة في القرآن حتى "**أنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال**"(١٢) ، و سيتبلور مفهوم الإيقاع عند الشعريين العرب، حين بحثهم عن علة وقع النص الشعري والنثري على السواء، ولقد وضّح الخطابي صعوبة تحديد الإيقاع، حينما نقل لنا أقوال بعض العلماء المكتفية بذكر اللذة، دون التعليل كقول بعضهم: "**وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغيره منه والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة**"(١٣) ، ولعل السبب في ذلك، هو صعوبة تصور العربي لوحدة فاعلة، ناتجة عن تفاعل اللفظ والمعنى معا من جهة، وعن وجود شيء موحد بين الكلام الجميل (الأدبي)، غير الوزن والقافية من جهة أخرى، وعلى الرغم من ذلك، فقد تيقنوا أن العروض لا يحاصر إلا الشعر، وهو خاص بالصوت فقط، ولأن الزخرفة اللفظية قاصرة عن المعاني، ولذة النص، متأتية من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء، اعتبر النقاد الإيقاع خاصية جوهرية، تشترك فيها جميع فنون القول، وقد كان أبو سليمان المنطقي واحدا من الذين أقروا بهذا صراحة في قوله إن: "**في النثر ظل النظم ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا ولا طاب ولا تحلاّ. وفي النظم ظلّ من النثر ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقه**."(١٤)

هكذا، سيقر الشعري العربي، أن الشعر هو كلام شكّله الإيقاع تشكيلا جديدا، فكان كذلك، نتيجة تزاوج نظامين: أحدهما لغوي، والآخر إيقاعي(موسيقي)، ولعل أبا العتاهية واحد من الذين آمنوا بهذه الفكرة، حينما اعتبر أن أكثر الناس يتكلمون شعراً، وأنّ الفارق بينهم كامن في جودة التأليف، ورداءته، ويحكى أنه صاغ كلام العامة شعرا؛ لتجاوز العروض إلى أفق نظام إيقاعي جديد(١٥) ، وكانت له: "**أوزان طريفة قالها ممّا لم يتقدّمه الأوائل فيها**"(١٦) وهذا يؤكد أن الشعري العربي كان مدركا أن هناك نظاما إيقاعيا يجعل الكلام شعريا، وهو نظام متولد باستمرار عن تساوق البنية الإيقاعية واللغوية، وما العروض إلا شكل من أشكال هذا الإيقاع، ولعل الخبر الذي أورده ابن قتيبة، يبيّن بوضوح الكيفية التي كان يتعامل بها أبو العتاهية مع الإيقاع، يقول: "**قعد يوما عند قصّار فسمع صوت المدقة فحكى ذلك في ألفاظ شعره**."(١٧)

ومثل هذه الأخبار كثيرة، ترسخ لدينا فكرة إدراك العربي تجاوز الخاصية لإيقاعية العروض، وحدود جنس الشعر، لتشمل جميع ضروب القول، الذي يجعل منه قولا شعرياً، كلما كانت المزاوجة بين النظامين مُتقنة، حتى يصبح أحسن الكلام هو الكلام الذي: "**رقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم**"(١٨) ، ولمّا كان الأمر كذلك، اعتبر الشعري العربي أن المزاوجة بين النظام اللغوي، والنظام الإيقاعي مقوم من أهم مقومات العملية الإبداعية، وهو أحد علل الشعرية، به ينهض الخطاب الشعري ما دامت: "**المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي والقروي، والمدني**."(١٩) وإنّ مدار الأمر على حسن المزاوجة بين النظامين، ما دامت المعاني غير خاصة بالشعر وحده، مقصورة عليه دون سواه من ضروب القول، فليس في الأرض معاني شعرية، وأخرى غير متصفة بها، فالمعاني: "**كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه**."(٢٠)

كما أن الشعر ليس خال من المعاني: فـ "**الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه**"(٢١) ، ولما كان الائتلاف الحاصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي علة(مواطن الجمال) و(مواضع التعجب)(٢٢) ، كان التأكيد على أن عملية الإبداع الشعري متوقفة على: "**إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ**"(٢٣) ، لكن النقاد لا يقصدون من هذا، أن الشعر كلام أضيف إليه وزن، بل نراهم يؤكدون في أكثر من مرة، أن الإيقاع غير الوزن، لأنه متولّد عن مزاوجة نظامين، نظام لغوي وآخر إيقاعي،(٢٤) وأن هذه العملية هي عملية في غاية الدقة؛ لما لها من قدرة حين: "**ائتلاف اللفظ والوزن**"(٢٥) ، على الفصل بين الشعر، والكلام المنثور، وبما لها من قدرة على جعل عناصر الخطاب متلاحمة، حتى كأن القصيدة: "**ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها**"(٢٦) ، ويعد قول الجاحظ بأن الشعر: "**لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل**"(٢٧) تأكيداً على طاقة البعد الإيقاعي الفعالة، التي تجعل الكلام شعريا، لأنه: "**متى حوّل تقطّع نظمه وبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن**"(٢٨) ، وهو هنا توضيح لخاصية الوزن الإيقاعية، ولا يناقض كلامه هذا، مناقضته بيتي أبي عمرو الشيباني، وإن كان الشعر في أحد شقيه: "**قول موزون مقفى**"(٢٩) ، بما هو كلام داخله الإيقاع فحوّله، وأعاد سبكه حتى أضحى: "**رسائل معقودة**."(٣٠)

وعلى الرغم من هذا الاعتراف والإقرار بما للوزن والقافية من أهمية في شعرنة الكلام، فإن الشعريين العرب، لم يرهنوا جودة الشعر بها، فهي إحدى وجوه الإيقاع (الإيقاع الخارجي)، إذا أحسن تطبيقها، لأنها ليست إلا وسيلة لمن اضطرب ذوقه، فمن: "**صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه. ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتّى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه**."(٣١) وإنّ: "**الوزن والقوافي وإن خصّا بالشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في الطباع أكثر الناس من غير تعلم**"(٣٢) ، لذلك ألحق العروض بدارسي العروض، لا بالمشتغلين على الشعرية، لأنها صناعة تم استقصاؤها وحصرها.(٣٣)

أما الإيقاع فهو حسب تعبير ابن طباطبا، الذي بلور المفهوم سواء على المستوى الاصطلاحي، أم على المستوى المنهجي، حدّ الشعر، وليس العروض لأن: "**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**"(٣٤) ، ولعل علة تفطن ابن طباطبا إلى سرّ الجودة في الشعر، حديثه عن الغناء، فهو يعتبر الشعر، الذي تسمه سمة إيقاعية جيّدة مثله مثل: "الغناء

المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه، ولفظه مع طيب ألحانه"(٣٥) ، لأن الأساس في نظام الإنشاد كمثيله في نظام الغناء، مرتبط بعنصر الاستقبال السمعي ثم النفسي بعده حيث الصوت (صوت منشد الشعر)، يشتغل وفق نظام صوت المغني، ومن ثم يؤدي وظيفته تبعا لذلك، وهو نظام مرتبط بحركة الألفاظ وإيقاعها: "ينزل مباشرة في آلية خطية باتجاه الشعور ويتعامل ببساطة مع القلب والوجدان وتشوّقات النفس كما هي الحال في الموسيقى الصادرة عن الآلات الموسيقية الأخرى قبل أن ينقدح تاليا الفكر والتبصّر ومن ثم عمليات الإدراك المعقّدة ذهنيا لمعالجة ما يقوله النص."

وبما أنّ السمة العامة، لاستقبال كل من الشعر والموسيقى مشتركة؛ لاعتماد كليهما على المرتكز الصوتي بالدرجة الأولى، ومنظومته، كان الغناء عند أبي حيان التوحيدي: **"شعر ملحّن داخل في الإيقاع والنغم الوترية منعطفة على طبيعة واحدة ترجع مشاكلة إليها"**(٣٦) ، وهو ما جعل ابن طباطبا يستنتج أنّ أساس الجودة الشعرية، كامن في حسن التركيب، والاعتدال، فسنّه قانونا، وعلة لكل حسن، يقول في ذلك: **"وعلة كل حسن مقبول الاعتدال كما أنّ علة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب"**(٣٧) ، ويغدو الإيقاع معه، طاقة تشحن القول عامة، فتجعل الكلام موصولا بعضه ببعض، حتى يصير البيت بأسره كأنه: **"كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"**(٣٨) ، وعليه يكون تأثيره في المتلقي تأثيرا إيجابيا.

قد يؤدي هذا الكلام، إلى أن الاعتقاد بأن العرب لم تُوله أهمية، والواقع أنهم عدّوه عنصرا هاما، وفارقا في تشكيل الخطاب الشعري، لكنهم في الوقت نفسه، أدركوا أنّه عنصر من عناصر البنية الإيقاعية، التي مردّها إلى الطبع والذوق، وبمعنى آخر، أدركوا أنّ الإيقاع كامن في الذات المبدعة، وما الوزن إلا بعدا من أبعاده، زيادة على أنّ البحور الشعرية بتنوعاتها الإيقاعية، ما هي إلا استقراء لتقنيات إيقاعية متداولة لشعر شعراء عاشوا: **"قبل وضع الكتب في العروض والقوافي"**(٣٩) ، وأنّ شعرية الشعر، كامنة في هذا البناء الإيقاعي، الذي كثيرا ما يستمد النثر الفني بعض خصوصياته، لذلك نراهم يلحون على أهمية الوزن لأنّ: **"للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه."**(٤٠)

هكذا يؤدي الإيقاع الدور المنوط به في إثارة النفس، وإحداث الاستجابة المطلوبة، ومتى حقق ذلك استطاع أن يوصّل التجربة الشعرية، والشعورية إلى المتلقي دون تشويش، بل يتعداها إلى تحريك الذات المتلقية، وتحويل قيمها السلبية، إلى قيم إيجابية، فيسل السخائم، ويشجع الجبان، ويحلّ العقد(٤١) ، ويتعدى الإيقاع ذلك، إلى المساهمة في بناء تصوير فنيّ مؤثر، بما له من وسائل صوتية، وتركيبية خطيرة، تسهم وبشكل إيجابي في معاضدتها الدلالة، حينما تتنزل منزلة رسم ألحان خاصة، تكون مادتها قابلة للصوغ في شكل صور لحنية، ترفد الدلالة بطاقات تخييلية، تزيد من نشاط المتلقي، حتى كأنّ تلك الألحان هي التي ترسم صورتها في ذهن المتلقين، وهو ما تفطن إليه شعريونا القدامى وقالوا بالصور اللحنية الخاصة بالصور الشعرية التي: **"إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلّا على كلّ منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة"**.(٤٢)

ولقد تأتت للشاعر العربي، عن طريق الفطرة والسليقة، أوزان تصلح لحالات شعورية، وانفعالية خاصة من دون سواها من البحور الشعرية، فهذا عبد الله بن رواحة يُعرّف الشعر، حينما سأله الرسول صلى الله

عليه وسلم بقوله: **"شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"**(٤٣) ، وهذا يثبت أنّ الإيقاع، هو تجلي الحسّ العربيّ الأعرابيّ، المتشبع بالدّلالات البيئية الفطرية، في حين أنّ الوزن رمز لذلك التحوّل الحضاريّ، والنقلة النوعيّة لتجربة الإنسان العربي، وبمعنى آخر فإنّ الوزن هو بداية طغيان المعايير العقلية على حساب الطبع. وهذا يدفعنا إلى القول بأولية الإيقاع وإسهامه الفعّال في تأدية الدلالات الجمالية حين تشابكه في انسجام وفعالية مع المعاني، ويصبح رافدا لدلالة، تعجز الكلمات عن تأديتها، وبهذا المعنى فإنّ شعرية الإيقاع تتوفر: **"في هيكلها [القصيدة] العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحكمها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الادعاء بأنّ موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية."**(٤٤)

ولعل السبب الوجيه، الذي دفع الخليل بن أحمد إلى وضع قواعد، تعين دراسةُ أحكامها على التمييز بين صحيح الشعر، وما هو مكسور منه، هو رؤيته للمحدثين من حوله، يجددون في أوزان الشعر، وموسيقيته، وملاحظته اختلاط الألسنة، وفساد الأذواق، وضعف الموهبة، والذي كانت من نتائجه وجود الكثير من الشعر المكسور(٤٥) ، وهذا لا ينفي إدراك الخليل أنّ: **"الوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد،"**(٤٦) أمّا الإيقاع: **"فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء."**(٤٧) لهذا، يمكن القول أنّ الوزن ليس سببا للإيقاع، وإنما هو نتيجة من نتائجه وأثر من آثاره، وعليه، فإنّ الإيقاع يتسع، ليشمل سلسلة العناصر اللسانية، التي تساهم في بناء البيت، والنص الشعريين، فالإيقاع دفق يصاحب الحالة الشعورية، التي تصاحب النص الشعريّ، ويكون الإيقاع بهذا الفهم مبنيا: **"على تخير من لذيذ الوزن... لأنّ لذيذه يَطرَبُ الطبعُ لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يَطربُ الفهمُ لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"**(٤٨) ، ولم يعتبر الشعري العربي أبدا، حتى في أشد لحظات اختناق التنظير لماهية الشعر، أنّ الشعرية تتأتى من الوزن، بما هو زينة مضافة لبنية خطاب عاديّ، عندما يكون مجرد تلفيف خارجيّ للتركيب اللغويّ المعتاد فحسب، بل هي نتيجة للتلاحم الكلي، والعام بين جميع عناصر النص، وعلى مختلف مستويات النص، ويعد مقياس التأليف من بين مقاييس توفير الحسن، والجودة الشعريتين، متى حصل في الأصوات، والكلمات، والتراكيب معا، و هو ما تنبه له العرب القدامى، وإن كان الشعر العربي في بداياته مرتبط بالترنيم، وحداء الإبل(٤٩) ، ومن ثم بالإنشاد، وفيما بعد بالغناء، فإنه لم يكن كله: "مما يصلح للغناء، وإنما تخيّر المغنّون بعضا **منه رأوه أليق بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين، إما لرقة ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب"**(٥٠) ، وهذا ما دفع بالشعراء أولا، والنقاد من علماء الشعرية ثانيا، إلى العناية بوظائف الأصوات لأنّ: **"محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار"**(٥١) ، وقد قادهم تعملهم في الأمر، ونباهتهم إلى البحث عن مختلف الفطن القائدة، إلى تفهّم الظواهر الصوتية، التي تعمل على شعرنة الكلام، وساهم حسّهم الشعريّ المثقف بكثرة السّماع والتنقيب، وتأمّلهم الفنّي الشعريّ، في تعشّق طبقات الأصوات، واستبطان الدّلالات الصّوتية لحروف اللغة العربية، واستنتج علماء الشعرية القدامى أنّ النطق هو مقياس الانتظام، والتناسب الوزني في الشعر العربي، بخلاف شعر الأمم الأخرى، الذي لا يحقق شعريته النغمية إلا بمساوقة اللحن الموسيقي له، وعبّر عنه الفارابي صراحة بقوله: **"نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن، إذ يجعلون النغم التي يُلحّنُ بها**

الشعراء أجزاء للشعر، فإذا نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه، وليس كذلك العرب فإنهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لحن الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول."(٥٢)

ولعلّ الذي دفع الفارابي إلى هذا الاستنتاج، هو تلك المطولات الشهيرة من عيون الشعر العربي، التي تنبو عن الغناء، خلاف القصائد البسيطة التي نظمها الشعراء على أوزان خفيفة، بألفاظٍ سلسة، تسهل على التلفظ أثناء مساوقته اللحن الموسيقي، وهو نفسه ما تذهب إليه أحدث النظريات في الشعرية التي ترى: "**أنّ الصلة بين الموسيقى والشعر العظيم الحق تبدو لنا صلة واهية**"(٥٣) ، فالقصائد محكمة النسج، ومتماسكة البنية، لا تكون طوع التلحين الموسيقي، وهذا لا ينفي التواشج الموجود بين الشعر، والموسيقي، ولا يتنافى مع ما قيل سابقا، ما ذهب إليه شوقي ضيف؛ حين عدّ نشأة الشعر الجاهلي تابعة لظروف غنائية، تركت آثارا مختلفة، بعضها نراه في قوافيه، و بعضها الآخر في تقطيعاته...(٥٤) ، لأنّ: "**العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطّط الألفاظ، فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون**"(٥٥) ، وشتان بين النمطين الشعريين، حيث الصوت الداخل في بنية القصيدة، هو الذي يحفظ لها قيمها النغمية، أما التداخل، ففيه تصبح نغمية القصيدة مرتبطة بما هو خارجيّ عنها (اللحن، والموسيقى).

وكان الجاحظ، من أوائل من تنبه إلى استحالة ترجمة الشعر، لما للأنماط الصوتية الداخلة في بنية القصيدة من وسائل تنغيمية، لا يمكن نقلها إلى أنظمة لغوية أخرى(٥٦) ، وهذا ما أقرّته الدراسات الشعرية الحديثة(٥٧) ، ولارتباط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالإنشاد، وتناقل العرب إياه سماعا، لاحظ الشاعر العربيّ، ومن بعده الشعريّ، أنّ الأداء يحوي عناصر خارجة عن القصيدة، زيادة عن خواص التلفظ، وطبقة الصوت، والتوقيت، وتوزيع النبرات، وهي عناصر تفرضها شخصية المنشد على بنية القصيدة، وهو ما يجعل منها قصيدة متعددة القراءات، ومتعددة الأداءات، التي قد تؤدي إلى تشويه المعنى الصحيح الذي قصده المبدع.

والواقع، أن الفرق بين الأداء في الموسيقى، وبين الأداء في الإنشاد واضح؛ لأنّ الأداء في الموسيقى، يمتاز بمقاماته الثابتة، خلاف الجمل المنطوقة متغيرة السرعة، ولأجل ضبط إيقاع مُعين، يفرض نفسه على المنشد أثناء الأداء، فكر المبدع العربي في الوسائل الصوتية، المكونة للفظ عموما، كفيلة بضمان الأداء السليم، الذي يحفظ للمعنى بقاءه؛ فالألفاظ: "**وسائط بين الناطق والسامع**"(٥٨) ، وهي أوّل ما يقرع السمع، ليصل المعنى إلى النفس، ولمّا كانت الموسيقى تعتمد في الأداء على الترجيع(٥٩) ، لخاصية التناظر الصوتي الملازمة له، كان حتميا على المبدع العربي في مرحلة "**الهلهلة**" الشعرية، أن يَعْمَدَ إلى مثل هذه الوسائل، بترجيع الصوت، حتى يخلق نوعا من التكرار النغمي داخل القصيدة، حتى يطرب النفس ويشدها إليها، ويسهم في ترسيخ القول الفني في الذاكرة بسرعة، حتى يتمكن فيها ويثبت، وقد قال فيه الرقاشي الكثير، معبرا عن هذه الدلالة، فأجاب مرةً، عندما سئل: "**لمَ تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلَّ خلافي عليك، ولكنيّ أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقُّ بالتقدير وبقلّة التَّفلّت، وما تكلّمت به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلمت به من جيدْ الموزون، فلمْ يحفظ من المنثور عُشْرُه، ولا**

ضاع من الموزون عُشُرُه"(٦٠)

وتعدّ القافية، أبسط وأخطر مظهر في التكرار النغمي، وأهمّها في تقاليد الشعرية العربية القديمة، وهي التي احتفى بها الشعراء والنقاد على السواء، حتى قال ابن الأعرابي(ت.٢٣١هـ): **"استجدوا القوافي فإنها حوافر الشعر"**(٦١) ، وعلى الرغم من هذا الاحتفاء، فإنّ الشعريين العرب لم يعتنوا بوضع تعريف دقيق لها(٦٢) ، فاعتبرها البعض آخرَ حرف في البيت الشعري، وقال بعضهم إنها تمتد إلى أول ساكن يسبقه، مع حركة الحرف السابق، وقال ابن دريد إنّها سُميت كذلك لأنّ: **"بعضها يتلو بعضا"**(٦٣) ، وما يهمّ هو تركيز الشعري العربي على ما للقافية في الشعر، مقابل السجع في النثر، من دور إيجابي في شعرنة الكلام، ورفد الخطاب بالخصائص الشعرية.

يبدو أنّ التنظير لهذا الوعي الجمالي، والبعد الشعري للقافية تجلى عمليًا مع بشر بن المعتز، من خلال وصية له دوّنها الجاحظ في البيان والتبيين، تنصّ على ضرورة إحلال القافية في مركزها، وفي نصابها، وعدم إكراهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، حتى لا تكون قلقة ناشزة(٦٤) ، وإذا كان بشر بن المعتز لم يوضح معنى قلق القوافي، فإنّ ابن طباطبا الذي امتدح: **"القوافي الواقعة في موضعها المتمكنة في مواقعها"**(٦٥) ، لم يوضّح هو كذلك عيوب القوافي، التي تسحب من الشعر شعريته، التي لا تأتيه إلاّ حين تكون القافية: **"عذبة الحرف سلسة المخرج"**(٦٦) ، وهو السبب الذي جعل ابن قتيبة، ينظر للقافية نظرة وظيفية، ويركز على ما للقيمة الصوتيّة للرويّ ومجراه من أهمية، ترفد الخطاب بإيقاع نغميّ، يعاود نفسه نهاية كلّ جملة من الحركات، والسكنات المتتابعة، في شكل متوالية عددية، قابعة في ذات السلسلة الكلامية، في الوقت الذي تمتد فيه الدلالة نحو أقاصيها، وبهذا تسهم القافية في شدّ المتلقي إلى الخطاب عن طريق العود النغمي المتكرر، لهذا قال ابن قتيبة، إنّ الشعر: "قد يُحفظ ويختار على خفة الرويّ."(٦٧)

ويدخل مبدأ الخفة مع ابن قتيبة، ليؤازر التكرار النغمي للقافية، في شعرنة الكلام، ونلمس ذلك من خلال النماذج الشعرية التي قدّمها، وهي مقطعات لقصائد كان رويّها اللام والنون، فالحروف الخفيفة على النطق هي الحروف التي مخرجها أدنى جهاز التصويت، خاصة عندما يكون هذا الرويّ متماثلا في كلّ القصيدة، والإخلال بهذا المبدأ، يعصف بالإيقاع العام للقصيدة، حتى عدّ النقاد مثلا، كلّ تداخل في الحروف متقاربة المخرج في الكلمة القافية عيبا، وأطلقوا عليه مصطلح **"الإكفاء"**، كما عدّوا كل تكرار للكلمة القافية إيطاء، وقلة منهم أجازت تكرار الكلمة القافية مرتين في القصيدة، باختلاف المعنى، وقال قدامة فيه: **"الإيطاء وهو أن تتفق القافيتان في القصيدة. فإن زادت على اثنين فهو أسمج، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزا."**(٦٨)

ويؤكد هذا الكلام، أنّ التكرار النغمي، الذي يتلبس بالقصيدة لحظة الإنشاد على المستوى العمودي، يكون شعريا متى كان متماثلا عموديا، واستطاعت القافية فيه أن تحقق ائتلافا على المستوى الأفقي مع بقية معنى البيت لأنّ القافية: **"تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدلّ عليه ائتلافا مع سائر البيت"**(٦٩) ، وبذلك، فإن قدامة، وغيره من النقاد القدماء، لم يغب عنهم ما ترفد به القافية(الكلمة)، كوقفة نغمية دالّة على انتهاء البيت، من معان تتواشج والنسيج الدلالي للبيت، وتزيد من شعرنة الكلام على المستويين، وإلا كانت وظيفتها تحسينية فقط.

وهذه هي النتيجة التي توصّل إليها جان كوهن، الذي تمثل بحوثه أحدث شعريات العالم، يقول: **"الحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، وصورة تضاف إلى الصور الأخرى،**

ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا وضعت في علاقة مع المعنى"(٧٠) ، وبارتباطها بالمعنى تتحدد قيَم القافية الإيجابية، والسلبية، باعتبارها دليلا داخلا في تشكيل السلسلة الكلامية للبيت، وبهذا الفهم الذي توصل إليه نقادنا القدامى - وإن كان بعضهم لم يفصح عنه صراحة- فإنّ القافية(الكلمة) تكون شعرية، كلما كانت نهاية البيت مُحدِّدة للقافية، لأنها مفردة كما يقول كوهن عاجزة على إنهاء البيت لخواتها من الدلالة التركيبية: "**والقافية وحدها ليست قادرة علي أن تلخص البيت بل لا تلحظ على أنها قافية إلاّ إذا وقع عليها النبر، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت، إن الوقف هو الذي يجعل [ال] بيت... بيتا واحدا**."(٧١)

تجنح القافية نحو أقاصي الشعرية عند الشعريين العرب، كلما كانت: "**متعلقة بما تقدم من معنى البيت**"(٧٢) ، وكان نظام المعنى مقتضيا لتلك القافية، فيكون أول البيت: "**شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به**"(٧٣) ، وقد اصطلح على هذه الظاهرة الفنية بمصطلح التوشيح، وتتنزل قليلا من تلك الدرجة، حينما يُتمُّ الشاعر معنى البيت قبل القافية، فيأتي بها لضرورة تحسينية، غير أنّ معناها يزيد في تجويد معنى البيت، وذلك بإيغال الشاعر في المعنى، لذلك اصطلح عليه كذلك، بالإيغال، يقول قدامة فيه: "**فمن أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت: الإيغالُ، وهو أن يأتيَ الشاعرُ بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صُنْعٌ. ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيدُ بمعناها في تجويد ما ذكره من معنى في البيت**"(٧٤) ، ويضرب قدامة مثلا عن ذلك بقول الشاعر:

كأنّ عيونَ الوحْش حولَ خِبَائِنا

وأرجُلِنا الجَزْعُ الذي لم يُثقَّبِ

يعلق قدامة على البيت قائلا: "فقد أتى امرؤُ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهةٌ به (الجزْع)، ثم لما جاء بالقافية أوْغلَ بها في الوصف ووكّدَه، وهو قوله: "**الذي لم يُثقّبِ**"، **فإن عيون الوحش غيرُ مُثقّبة، وهي بالجَزْع الذي لم يثقب ادخل في التشبيه**."(٧٥)

ولمّا كانت القافية عنصرا ثابتا في القصيدة كلّها، كان الشاعر ملزما على الاختيار من بين الوحدات الصرفية الدلالية، ما هو أكثر فاعلية، وأكثر قيم إيجابية، من بين كلّ احتمالات التقفية الممكنة، مادامت القافية تتمتع بوجود مزدوج: وجود دلالي، ووجود إيقاعي: "**إنها جزء من نسقين يتكاملان فيها. ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكّلان للقصيدة في الكلمة-القافية ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر**"(٧٦) ، وهو ما يجعل من الرصيد اللغويّ رصيدا منحسرا، كلّما وظّف الشاعر بعضا منه، ويؤدي هذا ببعض الشعراء إلى التكلف، دافعين الشعرية إلى الطبقات الدنيا، لأنّ التكلف في طلبها يؤول بها لأن: "تكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأنّ لها فائدة في معنى البيت"(٧٧) ، وهذا ما تنبه إليه القاضي الجرجاني حينما وجد أن الدخيل، اضطر الشعراء إليه، لإقامة القافية، فقال: "**أجد العرب تستعمل كثيرا من ألفاظ العجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن، وإتمام القافية...**"(٧٨) ولأجل ضمان تماثل صوتي، أجاز بعض منظري الشعرية العربية استعمال الدخيل؛ لإتمام القافية، أو إقامة الوزن، بشرط أن تكون مسموعة عن العرب ومطّردة الاستعمال، فاللفظة إن كانت: "**مسموعة عن العرب على ما حكاه أبو الطيب[المتنبي] فقد زالت الكلفة، وإن لم تكن محفوظة فما رويناه من أمثالها عن العرب والمحدثين يعتذر عنه ويقوم بحجّته**."(٧٨)

ولتؤدي القافية دورا شعريا إيجابيا في القصيدة العربية، كان لا بدّ لها أن تكون متماثلة صوتيا، لتكوّن وحدة صوتية، لا تتحقق إلاّ متى اتحدت القوافي صرفيا ونحويا، وقد

استهجنت العرب اختلاف حركات الروي، كرفع واحد، وجرّ الآخر، لما فيه من عيب صوتي يعصف بتكرارية النغمة، ولاستظهار الأخطاء الصوتية، كانت العرب تعمد إلى إنشاد شعرها، وغنائه، ولعل في قصة النابغة حول هذه المسألة ما يغني عن كلام كثير، يقول المرزباني: "أخبرني محمد بن يحيى قال: حدّثنا الحسين بن علي المهري قال: حدّثنا ابن عائشة قال: قال: عمرو بن العلاء: دخل النابغة إلى المدينة. فقالوا له: أقويت في شعرك. وأفهموه فلم يفهم حتى جاؤوه بقينة، فجعلت تغنّيه:(الكامل)

أمن آل ميّة رائحٌ أو مغتدِ

عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزوّدِ

وتبيّن الياء في (مزوّدي) و(مغتدي).

ثم غنّت البيت الآخر فبيّنت الضمة في قوله(الأسودُ) بعد الدال:

زعم البوارحُ أنّ رحلتنا غدًا

وبذاك خبّرنا الغُدافُ الأسودُ

ففطن لذلك فغيّره وقال:

....

....

وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ

وكان النابغة يقول: دخلت يثرب وفي شعري شيء وخرجت وأنا أشعر الناس."(٧٩)

كما عدّوا كلّ اختلاف في تصريف القافية، من حيث الحروف السابقة للرويّ كالتأسيس، والرّدف، أو كلّ اختلاف من ناحية الحركات، كالحذو، والتوجيه، والإشباع سنادا.

وإذا كانت القافية تحفظ التكرار النغميّ على المستوى العمودي؛ بفضل تماثلها الإيقاعي، وتعمل على شعرنة الكلام، فإنها على المستوى الأفقي كذلك، تسعى لتحقيق ذلك بفضل وسائل متعددة، منها التصريع، الذي يعمل على زيادة أسهم الشعرية في البيت الشعري، كلما استطاع أن يحقّق وقفة عروضية في نهاية الشطر، حتى ولو كان على حساب الوقفة الدلالية، لأنّ التكرار النغمي للقافية في كل شطر، يرفد البيت بإيقاع إضافي، ولعل إحساس القدماء من الشعراء بهذه الخاصية، دفع بالمطبوعين المجيدين منهم إلى استخدامه: **"لأنّ بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية. فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر**"(٨٠) ولقد شرط بعض النقاد ضرورة تحقيق الوقفة الدلالية فثعلب مثلا كان يرى أنّ شعرية البيت كامنة في استقلال الشطر عن الآخر دلاليا، فالبيت الأغرّ هو:

"ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته"(٨١) وقد يكون مرد هذا القول لثعلب النحوي، إيمانه الراسخ بكمون الشعرية في الإيجاز، فتحقيق بنية نحوية مستقلة في شطر من البيت، تؤمّن الدلالة، والوقفة الختامية، وترفد الإيقاع بتقسيم متساو.

وإذا كان دور التصريع يكْمُنُ في أحد جوانبه في إثارة انتباه المستمع إلى القافية، التي وقع عليها الاختيار، فإنّه كمحسن بلاغي، لم يكن يذكر إلاّ نادرا، لكنه كان مستحبا، والتزم به الفحول المجيدون من الشعراء: **"القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرّعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره**"(٨٢) ولعل تأكيد ثعلب على استقلالية الوقفة دلاليا، على المستوى الأفقي في الشعر، كان نتيجة ملاحظاته لصلة هذا المحسن بمحسنات الأجناس الأخرى، كفواصل القرآن، والسجع،

والتي تمثل وقفات دلالية، وإيقاعية، فالفواصل في القرآن، تنبني على حروف متجانسة، أو متقاربة تتحد باللفظ، انسجاما ودلالة، فترفد النص القرآني بإيقاعات مثيرة، قائمة على التوازن، والتقابل، تضادا، وتشاكلا، وهذا ما ذهب إليه الرّماني، حين أكد على كمون فائدة الفواصل في: **"دلالتها على المقاطع وتحسينها الكلام بالتشاكل وإبدائها في الآي بالنظائر."**(٨٣)

ولأنّ الوسائل الإيقاعية بصفة عامة، تحسن في مواضع، ولا تحسن في أخرى(٨٤) ، وقد تؤدي في بعض الأحيان إلى خلق: "أشعار مموّهة مزخرفة... إذا حصّلت وانتقدت بُهرجت معانيها... ومُجّت حلاوتها"(٨٥) بسبب تكلفها، لهذا كانت فواصل القرآن منزهة عن التكلف، تابعة للمعنى، تؤدي إلى جانب وظيفتها الدلالية، التي تسهم في إبراز المعنى، وظائف جمالية تُمتّع الأذن، وتشرح النفس، خلاف السجع الذي رأى فيه شعريونا نوعا من التكلف، حيث المعاني تساق غصبا لخدمة السجع، وفعل كهذا هو: **"قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة"**(٨٦) ، فيغدو مبدأ تشاكل الأصوات هو غاية، وهدف السجّاع، وهو ما ذهب إليه الرماني حين حاول الربط بين المعنى اللغوي للسجع، والمعنى الاصطلاحي، يقول: **"أخذ السجع في الكلام من سجعة الحمامة. وذلك أنه ليس فيه إلاّ الأصوات المتشاكلة كما ليس في السجع إلاّ الأصوات المتشاكلة إذ كان المعنى لما تكلف من غير وجه الحاجة إليه والفائدة فيه لم يعتدّ به، فصار بمنزلة ما ليس فيه إلاّ الأصوات المتشاكلة"**(٨٧) ، لكن العرب استحسنت الكلام الذي وقع فيه السجع مزاوجا بين الوظيفتين: الدلالية والإيقاعية، حتى أن الخلفاء الراشدين لم ينهوا عنه، حسب قول الجاحظ: "وقد كانت الخطباء تتكلم عند الخلفاء الراشدين فتكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة، فلم ينهونهم. وكان الفضل بن عيسى الرّقاشي سجّاعا في قصصه."(٨٨)

وكذلك، يعمل التكرار النغمي، على زيادة أسهم الشعرية في النص الشعري، بفضل وسيلة الترصيع، التي تؤدي وظيفة المحافظة عن القيمتين الصوتية، والدلالية؛ لما فيه من تقسيم، وتوازن، وتماثل حيث: **"يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"**(٨٩) ، وهي من التقنيات، التي تعمل على توفير الراحة للسان، عند أداء البيت، وزيادة الرنين فيه، وإشباع النغم في الأذن لما فيها من مختار: **"الحروف المؤلفة بالأسماء حتى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر ووضعها من النظم في مواضعها ثم نظمها نظما آخر، أعني وضع الكلمة إلى جنب الكلمة موافقا للمعنى غير قلق في المكان ولا نافر عن السمع، فقد استقامت له الصناعة إمّا شعرا وإمّا خطبة وإمّا غيرهما من أقسام الكلام"**(٩٠) ، وإذا كان الترصيع يشمل كلاّ من الشعر والنثر، فهو بهذه الميزات: **"في الشعر الموزون أقمن وأحسن"**(٩١) ، حتى يغدو البيت المرصّع، الذي توظف فيه هذه التقنيات أحسن بيت من حيث الأداء، لأنّ الكلمة فيه تقع على التفعيلة، والجزء من البيت يعادل نظيره في الوزن، ويماثله في الحرف الأخير، فيتوازن الجزء مع الجزء، والشطر مع الشطر، وألح نقادنا القدامى على ضرورة مراعاة السياق الموظف فيه؛ لأنه: **"يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به. فإنه ليس في كل موضع يحسن ولا على كلّ حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمّد وأبان عن تكلف."**(٩٢)

كما تزداد أسهم الشعرية في النص بحسب نقادنا القدماء، كلما استطاع المبدع أن يحقق التكرار، والترجيع؛ إذ بفضلهما، يستطيع أن يكثّف جرس الأصوات ويبرزها، ويحقق المبدع ذلك عن طريق التجنيس، لأنّه أكثر المظاهر البديعية موسيقية، لما يمتاز به

من تكرار، وترجيع قائم على مبدأي التشاكل، والاختلاف، لكن ذلك لا يتم بمعزل عن المعنى، فالتكلف مرذول؛ لأنه مفسدة للمعنى، لهذا أكد عبد القاهر الجرجاني على المعنى، فـ**"ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلاّ مستحسنٌ، ولما وُجد فيه من معيب مستهجن"**(٩٣) ، ولهذا نجد علماءنا القدماء، يفرّقون بين جناس فاسد، وجناس حسن، لأنّ فساد الجناس يؤدي إلى المعاظلة، يقول الآمدي: "إنّ من المعاظلة التي لخصت معناها في الكتاب على قدامة، شدّة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها، أو تجانسها، وإن اختلّ المعنى بعض الاختلال وذلك كقول أبي تمام:

خان الصفاءَ أخٌ خانَ الزمانُ أخًا

عنه فلم يتخوّنْ جسْمَهُ الكمَدُ "(٩٤)

بهذا المعنى تكون المعاظلة، تكلف الترجيع اللفظي، بغرض تحقيق الإيقاع على حساب المعنى، وهو خلاف الجناس الحسن، الذي فيه: **"ترسل المعاني على سجيّتها، وتدعها تطلب لأنفاسها الألفاظ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلاّ ما يزينها."**(٩٥)

وخلاصة القول، هو إنّ وسائل الإيقاع، تحقق الشعرية داخل النص، متى كان التصاهر، والتماهي بين الدوال، ومدلولاتها إيقاعيا، ولا يكون كذلك، إلا متى كان قائما على المخالفة بالموازنة مع دوال ومدلولات أخرى، حيث اللحظة الملزومة، هي لحظة اكتشاف لعبة الباث، وهنا يتولد الإيقاع الذي يرسخ اللفظ والمعنى معا، فتتولد الشعرية من ثنائية المشاكلة والاختلاف.

الهوامش

١ - ينظر: - ويليك رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.٢، ١٩٨٧ ، ص.١٧٠.

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط.٣، ١٩٨١، ص-ص.٧٩-١٢٣.

ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط.١، ١٩٩٧، ص-ص. ١٨-٤٧.

٢ - ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، ١٩٨٥ ، ص-ص.٧-٨.

٣ - الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة) دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩ ، ص.٢٧.

٤ - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.٢١.

٥ - المصدر نفسه.

٦ - ابن سلام الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، تح. أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ج.١، ص،١٣٥، ١٨٧، ج.٢، ص.٧٧٠.

٧ - المصدر نفسه، ص. ج.١، ص.٧١.

٨ - أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تح. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.٢، ١٩٨٩، ص.٧٢.

٩ - أبو اليسر ابراهيم بن محمد بن عبيد الله(ت٢٧٩هـ)، الرسالة العذراء في موازين البلاغة، تح. زكي مبارك، ط.٢، القاهرة، ١٣٩١هـ، ص.٦٠.

١٠ - الحاتمي محمد بن الحسن(ت٣٨٨هـ)،

حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح. هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٨، ص.٣١.

١١ ـ أبو اليسر ابراهيم بن محمد بن عبيد الله ، الرسالة العذراء، ص.٦٠.

١٢ ـ الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعرفة، مصر، ط.٢، ١٩٦٨ ، ص.٦٤.

١٣ ـ المصدر نفسه، ص- ص.٢٢ - ٢٣.

١٤ ـ أبو حيان التوحيدي، المقابسات تح. حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط.١، ١٩٢٩، ص.٢٤٦.

١٥ ـ الأصفهاني أبو فرج (ت. ٣٥٦هـ)، الأغاني، تح. سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.٢، ١٩٩٢، ج.٤، ص-ص.٤٣-٤٤.

١٦ ـ المصدر نفسه، ج.٤، ص.٤.

١٧ ـ ابن قتيبة، أبو محمد الدينوري، الشعر والشعراء، أو طبقات الشعراء، تح. مفيد قميحة، ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.٢، ٢٠٠٥، ص.٤٧٥.

١٨ ـ أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح. أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج.٢،ص.١٤٥.

١٩ ـ الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٣٨،ج.٣، ص-ص.١٣١- ١٣٢.

٢٠ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص.٦٥.

٢١ ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص. ١٦.

٢٢ ـ الجاحظ، الحيوان.ج١، ص.٨٠.

٢٣ ـ المصدر نفسه، ج.٣، ص. ١٣١.

٢٤ ـ ينظر:عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية،ص-ص.١٩-٢٣.

٢٥ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. ١٦٥.

٢٦ ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.٢١٣.

٢٧ ـ الجاحظ، الحيوان، ج.١، ص.٧٥.

٢٨ ـ الجاحظ، الحيوان، ج.١، ص.٧٥.

٢٩ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٦٤.

٣٠ ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص، ص.٨٢، ١٢٧.

٣١ ـ المصدر نفسه، ص.٦.

٣٢ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص-ص.٦١-٦٢.

٣٣ ـ المصدر نفسه، ص.٦٢.

٣٤ ـ ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.٢١.

٣٥ ـ ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص-ص.٢١- ٢٢.

٣٦ ـ أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص.٣١٠.

٣٧ ـ ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.٢١.

٣٨ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج.١، ص.٦٧.

٣٩ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٦٢.

٤٠ ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.٢١.

٤١ ـ المصدر نفسه، ص.٢٣.

٤٢ ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص.١٥٦.

٤٣ ـ ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح. أحمد أمين وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ج.٥، ص.٢٧٨.

٤٤ ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤، ص.٢١-٢٢.

٤٥ ـ ينظر: محمد أحمد وريّث، في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط.١، ٢٠٠٠،ص،ص.٢١١-٢١٩.

٤٦ ـ نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص.٩٠، ينظر كذلك:

خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص.٢١٤.

٤٧ ـ نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، ص.٩٠. ينظر في ما يخص علاقة البحور الخليلية بالأغراض الشعرية كتاب :عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل.دار العودة، بيروت،ط١، ١٩٨١.ص١١٤ ما بعدها.

٤٨ ـ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن:

- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.١، ٢٠٠٣.، ج.١، ص.١١.

٤٩ ـ ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.١، ٢٠٠٠.، ج.٢، ص-ص.١١٢٤-١١٣٠.

٥٠ ـ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، د.ت، ص.١٨١.

٥١ ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص.٤١٢.

٥٢ ـ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجريّ)، ص.٢٢١.

٥٣ ـ رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ص.١٣٣.

٥٤ ـ ينظر : - شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط. ١٠، ص-ص.٤٨-٥٢.

٥٥ ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.٧، ١٩٩٨.

، ج.١، ص.٣٨٥.

٥٦ ـ الجاحظ،البيان و التبيين،ج١،ص٣٨٥/ الحيوان، ج.١، ص.٧٥.

٥٧ ـ ينظر:- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ص.١٥٣.

- جون كوهن، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر- اللغة العليا)،ترجمة : أحمد درويش،دار غريب للطباعة و التوزيع،ط٤، ص- ص.٥٦-٥٧.

٥٨ ـ التوحيدي، المقابسات، ص.١٤٥.

و ينظر كذلك: بول زمتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر. وليد الخشاب، ص.١٣٨.

٥٩ ـ الترجيع مصطلح موسيقي ورد ذكره في مقابسات أبي حيان التوحيدي، قال: "يقال ما اللحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة، ومن حدّة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع"، وليس المقصود به ما ذهب إليه المتأخرون أمثال ابن أبي الأصبع المصريّ، الذي ادعى أنه من مبتدعاته، وعرفه بقوله: "أن يحكي المُتكلم مُراجعة في القول ومُحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة، وأرشق سبك وأسهل ألفاظ..." انظر: تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،١٣٨٣هـ. ص.٥٩٠.

٦٠ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج.١، ص.٢٨٧.

٦١ ـ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجريّ)، ص٨٥.

٦٢ ـ ينظر: محمّد لطفي اليُوسفي، الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه)، ص.٦٢.

٦٣ ـ عبد الرؤوف محمد، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٧٧، ص.١٥.

٦٤ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج.١، ص.١٣٨.

٦٥ ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر،

ص.١٧٤.

٦٦ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٨٦.

٦٧ ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص.٢٥.

٦٨ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.١٨٢.

٦٩ ـ المصدر نفسه، ص.٦٩.

٧٠ ـ جون كوهن، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، ص. ١٠٢.
ألحّ جاكبسون على ضرورة مساوقة البنية الصوتية في القافية للبنية الدلالية، أنظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.٢، ١٩٩٠.، ص.٤٧.

٧١ ـ جون كوهن، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر- اللغة العليا).

٧٢ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.١٦٧.

٧٣ ـ المصدر نفسه، ص.١٦٨.

٧٤ ـ المصدر نفسه، ص.١٦٩.

٧٥ ـ المصدر نفسه.

٧٦ ـ جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر. مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.١، ص.٢١٩.

٧٧ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٢١٠.

٧٨ ـ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.، ص.٤٦١.

٧٩ ـ المصدر نفسه، ص. ٤٦٢.

٨٠ ـ المرزباني، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، ص.٤٧.

٨١ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٩٠.

٨٢ ـ ثعلب ، أبو العباس أحمد بن يحيى (٢٠٠-٢٩١هـ)، قواعد الشعر، تح. رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، ط.١، ١٩٦٦، ص.٧٦.

٨٣ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٨٦.

٨٤ ـ الرّماني، النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح. محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.٢، ١٩٦٨،ص.٩١.

٨٥ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٨٣.

٨٦ ـ ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.٧.

٨٧ ـ الرّماني، أبو الحسن (٣٨٦هـ)، النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ، ص.٩٠.

٨٨ ـ المصدر نفسه، ص.٩٠.

- voir :p : JacquesPhol :L'homme et le signifiant,éditions LABOR BRUXELLES.1972.281-284.

٨٩ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج.١، ص.٢٩٠.

٩٠ ـ التوحيدي، الهوامل والشوامل، تح. أحمد أمين، وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١، ص.٣٨.

٩١ ـ المصدر نفسه، ص.٢٣.

٩٢ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.٨٥.

٩٣ ـ المصدر نفسه، ص- ص. ٨٣-٨٤.

٩٤ ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط.١، ١٩٩١، ص.٨.

٩٥ ـ الآمدي، الموازنة، ص.٢٩٤.

٩٦ ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.١٤.

□□

قصيدة النثر في العراق
نقد الجذور

عبد العزيز إبراهيم

لا يمكن أن يدرس أدبنا العراقي الحديث بعيداً عن محيطه العربي وبعده العالمي. فالأثر والمؤثر متبادلان لا فكاك لأي منهما عن الآخر لاسيما إذا كان التأثير فعلاً للتجديد. ولا تخرج قصيدة النثر في حداثتنا من أن تكون نوعاً أدبياً أخذ موقعه في أدبنا نصاً ونقداً بالرغم من رفض الكثير له، وتأييد القليل من القراء، أو الذين كتبوا هذا النوع من الشباب.

ولهذا ترى د. إبراهيم السامرائي ـ رحمه الله ـ رافضاً له معتبراً إياه هجيناً حداثوياً بفعل مؤثرات أجنبية، ظهرت بداياتها في الثلاثينات من القرن العشرين فقال: "وأنا في هذا أجد أن الثلاثينات من هذا القرن شهدت تيار الحداثة الجديد". وفيه "قلدناهم ـ يقصد الغربيين ـ فكان لنا شعر جديد تحررنا فيه من التزام القافية وابتعدنا قليلاً عن الأوزان المعروفة، بل قل تصرفنا في الموروث من الأوزان" فكانت محصلة هذه التداعيات في القصيدة العربية "أن أعمل هؤلاء الشعراء ومعهم النقاد في مجلة "المجلة" ومجلة "شعر" على نقد الشكل العروضي القديم والتزام القافية، بل هدمهما وألغاهما ووصل الأمر إلى "قصيدة النثر") (١).

وهو بهذا الرأي قطع صلة التلقي بقصيدة النثر باعتبارها صنيعاً غريباً من الصعب أن تمدَّ له أذناً للسماع أو تفتح عيناً للقراءة بعد أن حطمت هذه القصيدة وسيلتي التلقي الوزن والقافية. وبذلك ألغت دور المنشد وحملت القارئ عبئاً لا قدرة له على تحمله إن هو غامر في القراءة ومن ثم محاولة الفهم.

فإن تجاوزنا هذا الرفض إلى المعاصرين، فإننا نجد أن هؤلاء لم يتفقوا على تعريف محدد لهذا النوع الذي يجمع بين الشعر والنثر إضافة. فيأخذ من الشعر اسم القصيدة دون وزنها أو قافيتها، ومن النثر الألفاظ ليخلق نصاً يُقبل من الأنواع الأخرى ويكون منفتحاً عليها في الوقت ذاته.

ومرد هذا الخلاف أو عدم الاتفاق أن الكثيرين وجدوا فيه بدعة لا تملك مبرراً للظهور. وأيدها بعضهم الآخر لأنها تشكل مستقبلاً للشعر العربي يتناسب والحضارة العلمية التي يفترض في الشعر أن يتنازل عن الكثير من قيم الصنعة حتى يسايرها!!

ولكن المشكلة أكبر لأنها كما تقول (سوزان بيرنارد) (٢) (إن ما يجعل مسألة قصيدة النثر صعبة شائكة ربما يرجع إلى أن أي شكل شعري بين تلك الأشكال التي حاولت منذ قرن من الزمان أن تخضع اللغة لمتطلبات جديدة لم يخاطر بمفهوم الشعر بنفسه بهذا القدر من الحدة).

وإذا كانت سوزان بيرنارد تواجه قصيدة النثر من خلال الشعرية الفرنسية مبدعته بهذا

الإشكال، فكيف تكون مواجهتها نحن مع هذا النوع؟

إن أول إشكال يواجهنا هو غموض المصطلح حتى قيل (إن صورة هذا النتاج الشعري كانت ما تزال غامضة عند من يعنيهم الأمر. وإن المصطلح ما يزال مجهولاً أو غير مألوف ولا متداول) (٣) وحاول د. عبد الستار جواد أن يجد لهذا النوع تعريفاً فقال (٤): (إن قصيدة النثر جنس أدبي يستعير بعض خصائص الشعر كالإيقاع والخيال والعاطفة واللغة المجازية: المكتنزة بالمعاني والصور).

هذا الإشكال الذي يواجه هذا النوع يعود إلى أن تطوره لم يتم في رحم الشعرية العربية. بل كان تقليداً لما ظهر في الأدبين الفرنسي والإنكليزي اللذين لم يستقرا ذاتهما على تعريف محدد له. (فمعجم أكسفورد يعرفه بـ ((عمل نثري له أسلوب وخصائص القصيدة)) ويزيد معجم إنكليزي آخر بأنه "عمل من النثر له بعض السمات الفنية والأدبية للقصيدة، كالإيقاع المنظم والتركيب النمطي المحدد بوحدة العاطفة والخيال)). ولا تبتعد دائرة معارف الشعر في جامعة برنستون الأمريكية عن هذين التعريفين فتذكر بأنه ((إنشاء قادر على احتواء كل خصائص القصيدة الغنائية سوى أنه يوضع على الصفحة مثل النثر)) (٥).

أما الذين كتبوا فيه فلم تكن ثقافتهم عربية تراثية بل توزعتها الثقافة الفرنسية أو الإنكليزية، فضمت الأولى مجموعة ذات توجه عربي ـ فرنسي قادها في البدء (أنسي الحاج) ومن ثم (أدونيس). وحوت الثانية مجموعة ذات توجه عربي ـ إنكليزي قادها (جبرا إبراهيم جبرا) و(محمد الماغوط) وتبعهم آخرون (٦).

ولم يكن تقبل النوع عند المتلقي يجد إشكالاً عند العرب وحدهم بل عند الفرنسيين فقصائد (مالارميه) النثرية هي قبل كل شيء شواخص على هذا الطريق العسير الذي اتبعه الشاعر (حينما كان يحاول فصل اللغة الشاعرية والتعميمية والجوهرية عن لغة كل الأيام) (٧) وإن حاول (بودلير) أن يحتل في تأريخ قصيدة النثر مكانة راجحة مركزية لا تعوض وذلك لسببين (٨): (الأول لأنه أول من أشار بقوة إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول الذي جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنياً. والثاني: إنه ربط المثال بالمفهوم وبذلك أعطى النموذج لقصيدة النثر الأصيلة من حيث المفهوم والتقنية) ولكن ذلك (لم يمنع ـ في ما بعد ـ الغموض من أن يبلغ درجة من الشدة إلا عندما مارس (مالارميه) و(لوتريامون) و(رامبو) كتابة هذه القصائد النثرية محملين اللغة مجهوداً لا سابق له تدفع بهم الرغبة إلى اختراع اللغة بأن يردوا إلى الكلمات بكل قوتها الأصلية كما يرون) (٩) ولذا قيل (إن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الأدب الفرنسي، فقد: تلزمها أرضٌ صالحة.. أذهانٌ تؤرقها شعورياً أو لا شعورياً، الرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، وكان يلزم أيضاً الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر) (١٠) باعتباره دافعاً للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي وعبر الخصومات التي ولدت بشأنها، تعززت فكرة الفصل الضرورية بين الشعر وفن نظم الشعر.

أما في الأدب الإنكليزي فقد كتب هذا النوع (أوسكار وايلد) دون أن ننسى أن قصيدة النثر في ظهورها كانت فرنسية أكثر مما هي تجربة إنكليزية (تأريخها يعود إلى القرن الثامن عشر الذي عمل شعراؤه ببطء عبر محاولات عديدة على اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر) (١١) والتي تمثلت في (الحصر والإيجاز وشدة التأثير والوحدة العضوية) وبها تمثل الانتقال من النثر الشعري الذي ما زال نثراً إلى قصيدة النثر.

وهناك رأيان لنشأة هذا النوع: ـ

الأول: إنّ الرمزيين هم أول من دعا إلى

تحرير الشعر من الأوزان التقليدية لتساير الموسيقى فيه دفقات الشعور (فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية والشعر الحر من الوزن والقافية، وفي داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس) (١٢)

والثاني: إن القصيدة الغنائية (الشعر الغنائي) وهي قصيدة ذاتية قصيرة (تتسم بالخيال والإيقاع والعاطفة وتخلق انطباعاً واحداً لدى سامعها أو قارئها هي أصل قصيدة النثر) (١٣)

وحدد لها ثلاث خصائص هي (١٤): ـ **الإيجاز** ويعني الكثافة. **والتوهج** ويعني الأشواق. **والمجانية** وتحدد باللا زمنية. واشتراط دعاتها على من يمارس كتابة هذا النوع أن يتجنب الاستطرادات والإيضاحات والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراق لا في استطراداتها، وذلك أن قصيدة النثر ليست وصفاً، هي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً، ينظم عالماً معقداً، يتجاوز هذه العناصر. ولهذا يمكن أن يسمى خالقاً له، فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء.

أما مفهوم اللا زمنية فإنه يعني أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها ككتلة لا زمنية.

وبالرغم من ادعاء أصحاب قصيدة النثر أن قصيدتهم لها إيقاعها الذي ينفيه (جولي سكوت) بقوله (١٥): (إن شعر النثر يفتقر إلى الإيقاع وإن المعنى غير موجود تقريباً). يرد (أدونيس) قائلاً: (إن إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم وقد توجد فيه، وقد توجد بدونه)!!

وهذا يعني أن لقصيدة النثر موسيقى (ولكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة) (١٦).

وهذا يؤكد أن إيقاع قصيدة النثر باهت. وهذا ما دفع بـ (جولي سكوت) إلى أن يضعنا (أمام ثلاثة أصناف إن فقدت قصيدة النثر موسيقيتها فتصبح عند ذاك نمطاً شكلياً لا يخرج عن واحد من هذه الأصناف: صنف يربط صوراً واقعية، متعددة، وصنف الأقصوصة ذات العلائق المتقطعة بأسطر نثرية مفككة، وصنف البناء المطلسم المكتوب بكلمات رديئة وغريبة) (١٧) وأمثلة ذلك هي: ـ

١ ـ يقول محمد الماغوط في قصيدة من ديوانه (الفرح ليس مهنتي): (١٨) ـ

(آه
الحلم.. الحلم
عربتي الذهبية الصلبة
تحطمت، وتفرق شمل عجلاتها، كالغجر
في كل مكان
حلمت ذات ليلة بالربيع
وعندما استيقظت
كانت الزهور تغطي وسادتي
وحلمت مرة بالبحر
وفي الصباح
كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك
ولكن عندما حلمت بالحرية
كانت الحراب
تطوي عنقي كهالة الصباح)

وهذه قد تكون قريبة من الصنف الأول وهي التي ترتبط بصورة واقعية متعددة لجأ إليها الماغوط.

٢ ـ ويقول أدونيس (علي أحمد سعيد) في قصيدته (احتفاء بيروت)

(يتقدم الزمن

على عكاز من عظام الموتى

شفرة الأرق

تحزُّ عنق الليل

جماجم تسكب الدماء

وجماجم تسكر وتهذي

هل تتسخ النار؟

هل يحدودب الهواء؟)

وهذه القصيدة النثرية قد تكون قريبة إلى الصنف الثالث الذي يكتنفه الغموض لغرابته. ولكن كلا الشكلين يكونان أرفع من الصنف الثاني حيث يقول: (سركون بولص) (١٩): -

(في تلك الأيام، وهم يحملون العاريات على المحفات

كانوا يجرفون العبيد بالشباك من الأنهار. ليلاً

وتحت غطاء من الأسرار، عرفوا الجماعات الهاربة

في لفاع الطاعة، تحت يد لا تسقط منها كأس الرمل

إلا غصباً، إلا وهي مبتورة

تطفو على المتاريس التي جفَّ عليها الدم، ومن

العنف، من الصبر الطويل كصف من العبيد، هذه

الحاجة التي تطفو بوثبة واحدة.

إلى داخل الإناء المليء بنجوم مزيفة هذه الحاجة

كجواد مسرج منذ الصباح يضرب بحوافره جبهتي،

وعرفه متوتر كالمشط في نسيم سريّ يأتي من مكان

بعيد).

لقد انقسم الباحثون في دراستهم لهذا النوع بين مادح له وقادح فيه ولكل فريق حججه التي يراها تبرر انحيازه معه أو ضده.

فالفريق المؤيد يرى أن قصيدة النثر (شكل شعري مستقل عن الأشكال الشعرية الأخرى. وأن قصيدة النثر ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية بل هي ثورة جذرية. وأنها أرقى الكتابة الشعرية) (٢٠) لأن ولادة (قصيدة النثر كانت رغبة في التحرر والانعتاق وتمرد على التقاليد المسماة "شعرية" وعروضية وعلى تقاليد اللغة) (٢١) ويؤكد ذلك "أنسي الحاج" الذي يكتب هذه القصيدة بقوله (٢٢): (في كل شاعر مخترع لغة. وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه، لكنها ليست باتة، سوف يظل يخترعها). ويصرح "أدونيس" بأن اللغة (لغة خلق وليست لغة تعبير) (٢٣)، وبالتالي فإن (وظيفة اللغة جوهرياً الإبداع لا الإيصال) ويبرر هذا الإبدال قائلاً (٢٤): (إنني لا أبحث عن الواقع الآخر لكي أغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق واقعي الآخر، ولا أعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة)!

هذا الانحياز إلى قصيدة النثر الذي أظهرته هذه المجموعة، ينطلق من كونها تتمثل المذهب السوريالي الذي يتقاطع مع تراثنا وفاتها أنهم مشدودون إلى الموروث الشعري الذي رفضوه بوعي وأرادوا تأسيس شعر نماذجه غربية. وهم لم يزالوا يستخدمون الكثير من الأساليب العربية.

ومن النماذج النقدية التي عمّدت هذا النوع ما كتبته (خزامى صبري) مُعرِّفة بمجموعة محمد الماغوط المسماة "حزن في ضوء القمر" فتقول (٢٥):

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية

التقليديين. وغالبية القرّاء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر منثور) أو نثر فني وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر. وهذا طبيعي من وجهة نظر تأريخية بالنسبة للقراء العاديين. أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأةً ـ أن يسمّي الأشياء بأسمائها الحقيقية وأنا أعتبر هذا النثر الشعري شعراً)!

ويعلق جبرا إبراهيم جبرا على مجموعة (في جب الأسود) لتوفيق صائغ فيقول (٢٦): (شعر توفيق صائغ لا يخسر شيئاً بإطراحه شكل القصيدة التقليدي، بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكنه من قضيته)!

ولابد لهذا الوافد من أن يرفض من قبل آخرين. وكان هؤلاء جلهم من أنصار الشعر العربي القديم (العمودي) الذين لا يجدون مبرراً لخلط الأنواع، الشعر بالنثر، لأن للشعر قواعده وللنثر طريقته ولذا رأى هؤلاء أن قصيدة النثر هجينٌ بشعٌ ووحشٌ لا يطاق، ليس في الأدب العربي وحده بل في الآداب التي ظهر فيها. وعذرهم في ذلك أن (هذه القصيدة مبنية على اتحاد المتناقضات، ليس في شكلها وحسب، إنما في جوهرها كذلك نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منتظم.. ومن هنا يبرز تباينها الداخلي وتتبع تناقضاتها الخطرة) (٢٧).

هذا التناقض دعا سوزان برنارد إلى أن تردد قول (بول فاليري): (ثمة خطران لا ينفكان عن تهديد العالم: النظام والفوضى) وهذا ما جمعته هذه القصيدة في الوقت نفسه.

تقف الشاعرة نازك الملائكة رافضة لهذا النوع معتبرة أن تجديده بدعة لناحيتين: لغوية ونقدية فتقول (٢٨): (من قال لهم إن النثر وضيع وإنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمّى نفسه (شعراً)؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً؟) ثمّ تواصل رأيها لتقول اعتراضها الأول حول اللغة التي تضيع دلالتها حين يتغير المراد من المفردة اللغوية (فاللغة تحاول أن تشخص الملامح البارزة وترمي بذلك إلى تصنيف الأشياء تصنيفاً يسهل على العقل مهمة التفكير ويعطي الإنسانية مجالاً للتعبير عن منطقها وفكرها، ولذا فإن دعوة قصيدة النثر تقع في خطأ كبير حين تطلق كلمة شعر على الشعر والنثر معاً وبذلك يضيع المقصود بما يدل عليه الشعر أو النثر. ولأن التسمية تقصد في الأصل نواحي الخلاف بين الأشياء لا نواحي الشبه، فإن وقعنا في ذلك، صنعنا كذبة نتيجة لهذا الخلط اللغوي).

أما الاعتراض النقدي فتقول: (يبدو لنا أن دعوة النثر في أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح كله على المحتوى (المضمون) فالشعر في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء بعد ذلك يكون موزوناً أو غير موزون لأن الوزن في رأيهم ليس شرطاً في الشعر، وعلى هذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون. فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا إنه: تجمع معانٍ جميلة موحية فيها الإحساس والصور) ثم تحدد التعريف النقدي للشعر الحديث فتقول: (إنه ليس عاطفة حسب وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها. وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يُقرب ما يكتبون من الشعر أي تقريب).

ويرى الشاعر سامي مهدي أن (قصيدة النثر بما قدمت فيه وبما أريد لها أن تكون لن تستمر.. ولكنها ستظل شكلاً تعبيرياً نثرياً لا شعرياً، لأنها تفتقد إلى واحد من أهم عناصر الشعر: الموسيقى.. الإيقاع المنتظم) (٢٩) ثم

يطلق حكمه النقدي عليها فيقول: (إنّ قصيدة النثر عربية في لغتها، ولكنها فرنسية في تراثها النظري والتطبيقي) (٣٠).

ويرفض د. صفاء خلوصي هذا النوع (قصيدة النثر) رفضاً باتاً فيقول: (لقد كان من جراء التساهل مع حركة الشعر الحر أن ظهرت حركة أخرى أكثر تسيباً عرفت بـ ((حركة قصيدة النثر)) ويعلم الله أنها ليست بقصيدة ولا نثر، وإنما هي سمادير وهذرمات تقرؤها فتجد كلمات مرصوفة لا تخرج منها بطائل أبداً) (٣١).

وهذه الآراء لا تختلف عما قاله الغربيون عن هذا النوع في آدابهم فقد قالوا (إن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام، لأنها ولدت من تمرد على قوانين العروض وأحياناً على القوانين المعتادة للغة) (٣٢).

ويرتد أدونيس الذي وصفه الناقد (منح خوري) بأنه (شاعر متميز من جيل قدّم من المبدعين الذين عكس عملهم الشعري تمكناً من الأنماط العروضية الكلاسيكية ومن الأشكال الجديدة وبضمنها قصيدة النثر) (٣٣) معلناً أن هذا النوع يساوي الطريق المسدود ولابدَّ من إعادة النظر فيه قولاً وممارسة. فيكتب في مقدمة كتابة (الأعمال الشعرية الكاملة) قائلاً (٣٤): (كشف لي التجريب أن كتابة الشعر نثراً مغايرة كلية للكتابة وزناً، وأن الكتابة بالنثر لا تقوم إبداعياً بمجرد الرغبة والممارسة. ربما يكمن هنا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية، شعراً بالنثر تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولاسيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية، ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها. وهذا مما أكد لي أن الكتابة العربية شعراً بالنثر تفترض موهبة إبداعية وشعرية عالية، هي الضمان الجوهري الأول وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالموروث الشعري العربي وثقافة فنية عالية وذلك لكي يقدر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد. أي لكي يقدر أن ينشئ كتابة شعرية بالنثر، يمكن أن يستضيء بتجارب الآخر، لكن دون أن تنهج على منواله، ودون أن تتبنى معاييره. دون هذه المقتضيات تظل الكتابة الشعرية بالنثر إنشاءً تعسفياً، بمعنى أنه غفل لا نرى فيه خصيصة ينفرد بها) ثم يصل في النهاية إلى إعادة النظر بتطبيق تجربة قصيدة النثر فيقول: (ورأيت أن علينا أن نعيد النظر في ما قلناه ومارسناه، ومما يتصل بما سميناه قصيدة النثر).

وتكمن القيمة الكبيرة في شهادة أدونيس أنه من روادها الذين كتبوا فيها ودعوا إليها وشجعوا على السير على نهجها بشارة لأدب المستقبل، فإن رفضها فإن رفضه رفض تجربة وممارسة وجد أنه من الصعب إبداع النوع من الخارج. وفي هذا تقول الناقدة الروسية (س. ل. إيفانوفا): (إن هذه التقليعة القادمة من الغرب، إنما هي صفعة في وجه الذوق الشعري والذائقة الجمالية ـ الفنية، وإلا فما هي الحاجة الملحة إلى قطع الجسور مع المنطق والزمان والمكان؟ وإذا استطاعت هذه التقليعة (أي التركيبة الغربية) أن تقطع الجسور مع الزمان والمكان والمنطق.. فما يبقى من معاصرتها؟!) (٣٥)

وعلى ضوء ما قدمت فإنّ مَنْ كتبها لا يرى غيرها، ومن رفضها لا يَمّد يداً مرحباً بها. وبين الرغبة والرفض تبقى مسافة ليس من السهل ردمها، أو الوقوف عند دعاتها أو المشككين بصلاحيتها نوعاً أدبياً.

هوامش الدراسة ومصادرها.

١ ـ البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر/ د. ابراهيم السامرائي/دار الشروق للنشر والتوزيع ـ عمان/ ٢٠٠٢ ص/ ١٩.

٢ ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/سوزان بيرنارد. ترجمة د. زهير مجيد مغامس /دار المأمون/ بغداد ١٩٩٣م/ص ١٣.
٣ ـ أفق الحداثة وحداثة النمط/سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/١٩٨٨/ ص ١٤.
٤ ـ الأديب المعاصر (مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق/ع ٤١ كانون الثاني ـ بغداد ١٩٩٠م/ص ٤٧.
٥ ـ المصدر نفسه (مقالة د. عبد الستار جواد/قصيدة النثر/ص ٤٧.
٦ ـ نفسه/٣٩ مقالة منح خوري "شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي".
٧ ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/ ١٠٤.
٨ ـ المصدر نفسه/ ٩٣.
٩ ـ نفسه/ ١٠٣.
١٠ ـ الأديب المعاصر/ ٦.
١١ ـ المصدر نفسه/ ٤٧.
١٢ ـ الأدب المقارن/د. محمد غنيمي هلال/دار العودة بيروت/ ط ٥. د. ت/ص ٤٠١.
١٣ ـ الأديب المعاصر/٤٧/.
١٤ ـ أفق الحداثة/٩٨ ـ٩٩ (بتصرف).
١٥ ـ الأديب المعاصر/ ٣٥.
١٦ ـ أفق الحداثة/ ١٠٤.
١٧ ـ الأديب المعاصر/ ٣٥.
١٨ ـ المصدر نفسه/ ١٠٥.
١٩ ـ الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق)/سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد ١٩٩٤م/ ص ٢٩٢.
٢٠ ـ أفق الحداثة/ ٨٧.
٢١ ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/ ١٤٣.
٢٢ ـ أفق الحداثة/ ٨٨.
٢٣ ـ الأديب المعاصر/ ٤١.
٢٤ ـ أفق الحداثة/ ٩٢.
٢٥ ـ قضايا الشعر المعاصر/نازك الملائكة. مكتبة النهضة/بغداد ١٩٦٧ م ط٣/ص ١٨٣ عن مجلة شعر/العدد ١١ لسنة ١٩٥٩م.
٢٦ ـ المصدر نفسه/ ١٨٥.
٢٧ ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/١٤٣ ـ ١٥٠.
٢٨ ـ قضايا الشعر المعاصر/١٨٧ ـ ١٩٥.
٢٩ ـ أفق الحداثة/ ١٢٨.
٣٠ ـ المصدر نفسه/ ٢٩.
٣١ ـ فن التقطيع الشعري والقافية/د. صفاء خلوصي/ مكتبة المثنى بغداد/ ١٩٦٦م/ ص ٤١١.
٣٢ ـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/ ٢٠.
٣٣ ـ الأديب المعاصر/ ٣٩.
٣٤ ـ المصدر نفسه/٧٤ عن مقالة د. خالد سليمان (أعمال أدونيس).
٣٥ ـ نفسه/٣٨.

العراق/الديوانية
٢/نيسان ٢٠٠٦

❑❑

التجربة الجمالية
في
شعر ممدوح السكاف

د. سعد الدين كليب

يصعب الكلام على التجربة الجمالية، في شعر ممدوح السكاف، من دون الأخذ بالاعتبار عدداً من النزعات المعنوية والفنية القارّة، في مسيرة السكاف الشعرية التي تبدت، حتى الآن، في سبع مجموعات شعرية، تغطي ما يقرب من أربعين عاماً، وتلخص مواقفه الشعرية من مجمل الظواهر والقضايا التي عاناها ذاتياً وموضوعياً، من منظوره الجمالي، بضغط من تلك التي كان بعضها يرتفع إلى مستوى الصفة القائدة، في هذه المرحلة أو تلك، في حين يبقى بعضها الآخر ذا حضور ملموس، عبر تلك المسيرة، وعياً وأسلوباً. أي أننا نتحدث عن نزعات ضاغطة متفاوتة الحضور والتأثير، بحسب المرحلة، في التجربة والنص والمسيرة عامة، فعلى الرغم من التحولات الأسلوبية المتعددة التي شهدتها تلك المسيرة، فقد استمرت تلك النزعات، في الحضور، وإن اختلفت في الدرجة، وهو ما يعني أن ثمة آلية محددة تنظم علاقة الشاعر الجمالية بكل من الظواهر والأشياء من جهة، والشعر وظيفة وتعبيراً من جهة أخرى، ولعلّ هذا ما يجعل الحديث عن تجربة جمالية نموذجية موحّدة، ونص شعري نموذجي موحّد، في شعر ممدوح السكاف، أمراً ممكناً، على المستوى النظري، من دون التخوّف من الوقوع في التعميم الخاطئ.

أما تلك النزعات فيمكن تحديدها بثلاث، وهي النزعة الفردية ذات المنحى الرومانتيكي، والنزعة الرؤيوية، والنزعة التجريبية ؛ وهي نزعات تبدو لنا متكاملة فيما بينها، على صعيد التجربة والنص معاً، عند ممدوح السكاف.

تبدو النزعة الفردية ذات المنحى الرومانتيكي عالية النبرة، في المجموعات السبع. وذلك بدءاً بالجملة الأولى، من المجموعة الشعرية الأولى " مسافة للممكن ... مسافة للمستحيل " وهي – أي الجملة الأولى – " الحزن رفيقي "، وانتهاء بالجملة الأخيرة، من المجموعة الأخيرة أيضاً " الصومعة والعنقاء " وهي: " أغادركم حزيناً حزيناً بلا ارتواء "، مروراً بالمجموعة الخامسة المعنونة بـ " الحزن رفيقي" وبقية النصوص والمجموعات، على مدار المسيرة الشعرية ؛ من دون أن يتمّ التخفف من " الأنا " الرومانتيكية التي هي محور التجربة من جهة، ومن " الحزن الرومانتيكي " الدالّ على تناقض حاد بين الأنا والآخر، بين الذات الفردية والذات الاجتماعية، من جهة أخرى. فثمة شعور طاغ بالأنا، يتردّد في أنحاء النص، ولكن ثمة أيضاً شعور طاغ بالرهاب مما هو اجتماعي، يتبدى بصور شتى من مفردات الحزن والالتياع والعجز والوحدة:

الأوحد بين الفقراء أنا
والمفرد في الصحراء أنا
والغارق في البأساء أنا
والساهم في الأشياء أنا
والضائع في الأنحاء أنا
والرافل بالأشلاء أنا
لكن هل تسمعني يا من تقرؤني
هل تسمعني ؟ (١)

إن ذلك التناقض بين الأنا والآخر / الاجتماعي هو الذي يجعل الحزن الرومانتيكي مزيجاً من التمرد الفردي والرهاب الاجتماعي، مزيجاً من الرفض والعجز أو الإحساس به. ما قد يولّد نوعاً من التناقض أو التباين في المشاعر والمواقف في النص والتجربة عامة، بين التمرّد والنكوص، بين الشهوي والروحي، بين الاستعراض الذاتي والتصعيد النفسي – الجمالي.

ونحن، هنا، لا نذهب إلى توصيف الشاعر ممدوح السكاف بأنه نموذج للشاعر الرومانتيكي، من مثل صديقه عبد الباسط الصوفي مثلاً ؛ بل نذهب إلى أنه لم يخرج تماماً من معطف الرومانتيكية، ولاسيما على صعيد الموقف الفردي من العالم، وذلك بالرغم من تحوّلاته الأسلوبية المتعددة، في إطار الحداثة الشعرية، فقد أسهمت تلك النزعة في صياغة وعيه الجمالي وطرائق تعامله الشعري مع الظواهر والأشياء من حوله، ومع المشاعر والهواجس في ذاته معاً.

أما بالنسبة إلى النزعة الرؤيوية، فقد ارتفعت وتيرتها، اعتباراً من المجموعة الثانية " في حضرة الماء " التي شهدت تحوّل الشاعر من الرومانتيكية الصرف إلى الحداثة ذات المنحى الرومانتيكي .مع الإشارة إلى أننا سوف نستبعد، من الدراسة، المجموعة الشعرية الأولى ؛ وذلك لاختلاف التجربة فيها عن نسق التجربة النموذجية، في شعر السكاف، وعياً وأسلوباً ؛ ولكونها أشبه بالتمارين الشعرية التي تلي البواكير الأولى للشاعر. وإن يكن هذا لا يمنع من الاستئناس بها، إذا ما دعت الضرورة إلى ذلك.

بالرغم من التعدّد أو التفاوت في فهم مصطلح " الرؤيا " في النقد الأدبي الحديث(٢)، بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، وبين القفز فوق الواقع ووعي الواقع في صيرورته، وبين النبوءة الحلمية والاستشراف المستقبلي، فإنه يصحّ الركون إلى أن الرؤيا تجربة مع المتخيّل الممكن أو غير الممكن، بصرف النظر عن الأدوات أو القنوات المؤدية إليها، من حدسية أو عقلية أو لاشعورية أو ميتافيزيقية ..، وبصرف النظر أيضاً عن طبيعة ذلك المتخيّل، وهل هي مأساوية أو انبعاثية ،اجتماعية أو وجودية، ذاتية أو موضوعية ..إلخ. وفي مجمل الأحوال، فإن النزعة الرؤيوية، في الشعر، تقترن بالتخييل، سواء أكان ذلك في صياغة عوالم حلمية كبرى، أم في صياغة صور فنية غرائبية صغرى. أي أن التخييل الحلمي – إن صحّ التعبير – هو الأداة الفنية للنزعة الرؤيوية. ولهذا لا غرابة في أن تتكاثر الأجواء والصور الغرائبية أو غير المألوفة، وتتلاشى، في المقابل، صور الواقعي الأليف. وذلك بحسب الاستغراق في تلك النزعة. وقد قدّم شعر الحداثة العربية أنماطاً شتى من تجارب الرؤيا، ولاسيما في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. وإذا ما كانت قصيدة الرؤيا بوصفها تياراً، قد تراجعت فيما بعد. فإن ذلك لا يعني انتفاء النزعة الرؤيوية، أو انتفاء التخييل الحلمي، في شعر الحداثة.

لقد اشتدّت النزعة الرؤيوية، عند السكاف، بعد انسحابها من المشهد الشعري، بوصفها تياراً طاغياً .واستمرت قوية طاغية، في شعره، حتى المجموعة الأخيرة " الصومعة والعنقاء " .غير أن هذه النزعة قد تراوحت لديه، بين المضمون النفسي اللاشعوري والمضمون الوجودي الكوني ؛

وكثيراً ما كان التداخل يتمُّ بين هذين المضمونين، بشكل تبدو فيه تلك النزعة ذات طبيعة نفسانية وجودية في آن. ولهذا فإن التخييل الحلمي، لديه، غالباً ما ينهض من العوالم اللاشعورية والتعميمات الوجودية الكونية، علاوة على الدلالات الشهوية. فثمة إذاً، جمع أو مزيج بين النفساني والشهوي والوجودي. الأمر الذي يجعل النص الشعري مفتوحاً على قراءات متعددة ومتباينة في الوقت نفسه ؛ويجعله أيضاً متشابهاً في الكثير من الأحيان. إذ إن النص الشعري، عند السكاف، يقوم في الأعمّ الأغلب، على عوالم و هواجس نفسانية وحسية – شهوية متشابهة ،عبر مسيرته الشعرية. وإذا ما كان ثمة نص مغاير، فغالباً ما يعود الأمر إلى أن الواقع كان قد طرق باب الشاعر بقوة، فدفعه إلى الخروج من شرنقة الرؤيا النفسية. يظهر ذلك في بعض النصوص ذات الخطاب السياسي المعلن. وقد يكون من المفيد أن نشير، هنا، إلى أن للشاعر ممدوح السكاف كثيراً من القصائد السياسية ذات الخطاب الرسمي والبنية العروضية التقليدية. غير أنه لم يقم بجمعها في ديوان أو مجموعة، كما لم ينشرها في مجموعاته السبع. ولعلّ الأمر يعود إلى اختلافها الشديد عن مواقفه الشعرية وعوالمه النفسانية. وعلى أية حال، فإن ما اعتمده الشاعر في مجموعاته السبع، ينهض غالباً من نزعته الرؤيوية التي تتكامل ونزعته الفردية ذات المنحى الرومانتيكي .وقد أسهمت النزعتان في بناء نص شعري من حجارة الرؤيا والأخيلة والشهوات المكبوتة والمعلنة ،من حجارة "الأنا " مقهورة ومتمرّدة، ومن حجارة " الجسد " دالاً ومدلولاً معاً. يقول:

من أين تختصر الدروبُ
لأشهد الملكوت يا قمر الظهيره
فعلى خريطة جسمك القدّوس
تُكتَم ثمّ تنفضح السريره (٣)

من المعلوم أن النزعة التجريبية باتت أشبه بالبدهية الفنية، في الحداثة الشعرية والجمالية عموماً. فليس بالإمكان الكلام على حداثة من دون تجريب، في الإيقاع واللغة والصورة، والبنية الفنية عامة، وفي الموضوع والمنظور والتقويم أيضاً. وقد شملت النزعة التجريبية تلك المستويات جميعاً، عند ممدوح السكاف، بوصفه أحد شعراء الحداثة. غير أن نزعته التجريبية أقرب إلى أن تكون نزعة أسلوبية حيناً، وشكلانية حيناً آخر، من أن تكون نزعة جمالية كلية. فثمة محاولة دؤوب في القول وإعادة القول، من أجل الكشف عن خفايا " موضوعه الأثير " وهو عالمه النفسي بمختلف طبقاته. وذلك بأساليب مختلفة، مرّة بأسلوب القصيدة الطويلة ذات البنية الملحمية أو البنية السردية ؛ ومرّة بقصيدة التفعيلة، وأخرى بقصيدة النثر ... وهكذا تختلف الأساليب النصية، من دون أن تختلف العوالم والهواجس والرؤى، ومما يؤكد شكلانية النزعة التجريبية، عند الشاعر، هو الميل الشديد إلى اللفظية التي يمكن اعتبارها نزعة قائمة بذاتها. إلا أننا نذهب إلى اعتبارها، هنا، أعلى أشكال تجليات النزعة التجريبية، من منظور أن اللفظية تجريب شكلاني في اللغة. وقد زاول الشاعر هذا التجريب بدءاً بمجموعته الثانية، حتى وصل إلى ذروته، في المجموعة السادسة " على مذهب الطيف " التي هي نتاج التجريب اللفظي، في المقام الأول .حيث يحاول الشاعر بناء نصه الشعري من الفيوضات اللفظية السيّالة، والألاعيب التركيبية والصرفية والصوتية، والابتكارات أو الاشتقاقات اللفظية ... الأمر الذي يؤدي إلى نوع من الفائض اللفظي الذي قد يشتت فضاء النص أو يوسعه من دون دلالات مهمة أو جديدة، ولكنه فائض لا يمكن حذفه أو الاستغناء عنه، وما ذلك إلا لأن النص، في هذا المقطع أو ذاك، قائم في لغته أساساً على الفائض اللفظي، أو السيولة اللفظية المتدفقة، من غير ضوابط وظيفية جمالية، صحيح أن ذلك الفائض يدور في فلك الهاجس الأساسي

للنص – وهو غالباً العوالم النفسانية – ولكنه يؤدي إلى التضخم والترهل في كل من الهاجس والنص معاً. فالألفاظ أشدّ حضوراً من المعنى وأكثر كثافة منه، حتى تبدو أحياناً وكأنها هي المتعة الجمالية في ذاتها. يقول، في مجموعته " على مذهب الطيف ":

ما زال لي نثر على نثر الكلام
له قصائده كما سجع الحمام.
ولي هوادج
نائيات دانيات
ساهرات نائمات
حملت بناء مملكة من الأحلام
شادتني على صرح صريح.
هائم من عسجد الأوهام
شيّد لهوي اللغويّ مقصوراتها الوسنى
بألفاظ حزينات غريبات
يتيمات ... وحيدات
ترنّح ظلّها كالخمر .. (٤)

فهو يعي نزعته التجريبية – اللفظية أو لهوه اللغوي الذي يقيم به عالمه الحلمي الشهوي بهدف المتعة أو التعويض أو التصعيد، وربما أيضاً بهدف التعمية على فراغ روحي أو عبثية وجودية.

وبهذا يتكامل بناء النص الشعري، عند ممدوح السكاف، من حجارة النزعة الفردية و الرؤيوية والتجريبية – اللفظية. مع احتراز، لابدّ منه، وهو أن بناء النص من تلك الحجارة لا يعني نفي سواها من حجارة الظواهر والأشياء والقيم السائدة اجتماعياً وثقافياً. فهذا لا يستطيعه أكثر النصوص رؤيوية أو نفسانية أو تغريبية. إن الاجتماعي يدخل مع الهواء حين يتم طرده من الباب والنافذة معاً. يبدو ذلك في الصورة الجزئية والتقويم الجمالي المفرد، والنسق الثقافي الخاص، في الحد الأدنى ؛ غير أننا في وقوفنا عند تلك الحجارة أو النزعات إنما أردنا النظر في الآلية التي يعاد بها إنتاج الذات والواقع جمالياً في شعر ممدوح السكاف. وهي آلية نفسانية تخييلية تلفيظية في الآن ذاته.

يمكن تحديد التجربة الجمالية، في شعر السكاف، بأنها تجربة عذابية، في المقام الأول. فهي تتمحور حول مفهوم العذاب، وتصوغه في نموذج جمالي محوري، وهو المعذب أو العذابي.ولا تكاد تصوغ سواه بالشكل الذي صاغته به. فعلى الرغم من كثرة ترداد مفردات الجمال بمختلف مظاهره الطبيعية والإنسانية، والحسية والروحية، فإنه يصعب القول إن الشاعر يبني تجربته على مفهوم الجمال. أما السبب في ذلك، فيكمن في أن تلك المظاهر غالباً ما يتمّ النظر إليها من منظور الفقد أو الإحساس به أو التخوّف منه. فتبدو ذات " جمال دامع محزن "، يولّد الحسرة لا الغبطة، وينشر الوحشة لا الأنس. بل حتى الجسد الأنثوي الذي يكاد يكون المثل الأعلى في الجمال، عند الشاعر، كثيراً ما يتمرأى بمرآة الحزن، أو بمرآة القسوة، فيخرج بذلك من عنصره الجمالي الصافي، ليدخل في عنصر ملتبس، هو مزيج من العذوبة والعذاب، من الانسجام الداخلي والتنافر الخارجي. ولهذا فإن الشاعر قلما صاغ مفهومه عن الجمال الحسي، بالرغم من احتلال هذا الجمال مساحة واسعة جداً، من صوره الفنية وتقويماته الجمالية .وإنما راح يصوغ تخوّفه عليه أو رغبته الشهوية فيه. أي أنه يصوغ ذاته المعذبة فيه وبه أيضاً. وقد يقال، هنا، لماذا لا يمكن اعتبار ذلك الجمال الدامع المحزن هو مفهوم الشاعر عن الجمال في الطبيعة والمرأة – الأنثى والشعر أيضاً. وبهذا يكون المفهوم المحوري لديه هو الجمال بطبيعته تلك ؟

لاشك في أنه قد يصحّ ذلك، فيما لو كان الشاعر، في نتاجه الشعري، يسعى إلى ذلك النوع من الجمال، أو يرى فيه مثلاً أعلى، أو يرى في مثل هذا الجمال دلالة على التداخل أو

التمازج القيمي والوجودي، في كل مظهر من مظاهر الوجود. غير أن الأمر ليس كذلك عند الشاعر. فهو يعاني من وقوع الجمال في التلاشي أو الزوال، ومن خوفه عليه بالمعنى الشهوي والروحي معاً. وهو يسعى إليه صافياً، لا تكدّره دمعة أو حزن. لكن ما الذي يفعله إذا ما كان يرى الجمال وملء عينيه الدموع !. نقصد أن الشاعر يسعى إلى جمال صافٍ، مغبط ،ملذّ، إلا أن تجربته الروحية العذابية هي التي تمزج العذوبة بالعذاب، فيبدو الجمال فيها دامعاً، لا لأنه كذلك في طبيعته، بل لأن النموذج العذابي لا يستطيع أن يراه إلا كذلك. ولا أدلّ على هذا من الكثرة الكاثرة من الصور الفنية الجزئية أو المفردة، المبنية على مفردات اللّذة والغبطة والشهوة .. والدالّة على الجمال الملذّ المغبط، من مثل:

أغمض عينيّ عليك، تنامين بهدأة ظلّهما

حالمة بالأطيار الخضراء، الأجنحة، فراشات الصبح الجذلى

وشموس الأنهار (٥)

لسيدة الوعد أوفت بوعدٍ

فسال هواء وماجت عطور وغنّى نهار (٦)

الجمر هنا يتوهج. امرأة من بوح البوح وعطر الصندل

في الرؤيا تفيء عليك بظلالها (٧)

لكن هذه الصور الجزئية المبنية على اللذة، لا تبقى كذلك، في سياقها الشعري والدلالي، حيث تكتسب دلالات هي أقرب إلى العذاب منها إلى العذوبة، وما ذلك، إلا لأن فضاء النص الدلالي هو فضاء عذابي. وكأنه يصحّ القول إن الشاعر لا يأتي بتلك الصور اللذّوية، إلا من أجل تعميق الإحساس بالفقد. وحقيقة الأمر أن كثيراً من اللحظات الدرامية، في النص الشعري، عند السكاف، تنهض من تلك المعادلة: فقدان الجمال فعلياً أو شعورياً، حيث يتمّ استحضار الجمال ويتمّ، في الآن نفسه، إشاعة الإحساس بفقدانه. وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن شعر السكاف برمّته، يقوم على تلك المعادلة ،التي هي الأساس في النموذج العذابي أيضاً.

فالمفهوم الجمالي المحوري، في هذه التجربة، إذاً، هو مفهوم العذاب وقد تبلور في نموذج جمالي مهيمن، همّش، أو كاد، مختلف النماذج الأخرى، من مثل النموذج الجليل أو السامي أو التراجيدي .. وهو نموذج نصّي، يمثّل ذات الشاعر ووعيه وشواغله النفسية والروحية والاجتماعية، من دون أن يؤدي ذلك إلى المطابقة بين الشاعر ونموذجه العذابي بالضرورة، صحيح أننا أمام شعر غنائي، وأمام ذات شعرية معذبة، ولكن الصحيح أيضاً أننا أمام فن يعيد إنتاج الذات والواقع، في لحظة انفعالية خاصة، يصعب فيها التعميم على مجمل شخصية الشاعر.

وعلى أية حال ،فإن النموذج العذابي المطروح يحيل على الموقف الاجتماعي والوجودي النهائي للشاعر أو للذات الشعرية في النص ،من المجتمع والعالم عامة. وهو موقف سلبي، رافض، لما هو سائد في العلاقات الاجتماعية، أي أن ثمة موقفاً ثقافياً وأيديولوجياً، يتمّ تصعيده جمالياً، ليتخذ شكل النموذج العذابي. وذلك من منظور أن التقويم الجمالي، لما هو اجتماعي خاصة، ينطوي على عدّة تقويمات غير جمالية (٨)، في الأساس، يعاد إنتاجها روحياً، بشكل تظهر فيه مغايرة لما كانت عليه من قبل. وهو ما يجعل التقويم الجمالي متعدد الدلالات والمستويات. وكذا هي الحال، في النموذج العذابي الذي هو، في حقيقته، تقويم جمالي كلي سلبي للظاهرة أو للعلاقة بها. يقول ممدوح السكاف، في صورة من صور ذلك النموذج:

ليس ما ألمح وجهي ..

إنه برْكٌ من القطران، أعرفه

مستنقع .. هل قلتُ شيئاً بالغاً ؟

طفحٌ صديديٌّ .. أغالي ..؟

لا .. ليس وجهي
لا أرى وجهي بمرآتي
ولكني أشاهد مقبره ..!!
أأنا ..أبالغ ..أم أغالي .
حطمت مرآتي، لأحيا دون وجهٍ
حطمتها .. كيلا أرى يوماً جراحي الموغره ..!
(٩)

إن ثمة صورة مستفزّة صادمة، تبدو أشبه بالحالة المرضية نفسياً وعضوياً. وهي إذا ما تعالقت نصياً مع صورة وجه الحطيئة في بيته المشهور:

أرى لي وجهاً شوّه الله خلقه

فقبّح من وجه وقبّح حامله

فإنها تختلف عنها دلالياً، في إحالتها على موقف كلّي سلبي من الذات والمجتمع. فحواه العجز والاغتراب من جهة، والرفض والتمرد من جهة أخرى. فالنموذج العذابي، بهذا المعنى، هو نموذج مغترب متمرد، منكفئ على ذاته، ومنسحب من الفعل الاجتماعي، وباحث عما يسند وجوده الفردي نفسياً وروحياً. وبما أن الجمال هو " التعويذة الروحية " التاريخية، ضد الاغتراب ومظاهر القبح المختلفة، وأشكال المأساة الإنسانية، فمن البدهي أن ينصرف النموذج العذابي إلى مركز الإسناد أو التوازن. وهو الجمال، بصرف النظر عن منحاه الروحي أو الطبيعي أو الحسي الشهوي. وبما أن معظم النماذج العذابية هي نماذج ذكورية، فلا يندر أن يكون مركز التوازن، لديها، هو المرأة – الأنثى ،كما نلحظ عند ممدوح السكاف، في نموذجه العذابي. وربما الأصحّ أن نقول إن مركز التوازن ،لديه، هو الجسد الأنثوي تحديداً، وهو ما يعني أن ثمة شهوية بادية، في ذلك النموذج، شهوية ما تفتأ تعلن عن نفسها، في الموضوع والصورة والدلالة. لكن تلك الشهوية لا تحيل بالضرورة على مفهوم " الفحولة " التراثي أو مفهوم " الدنجوان " المعاصر، كما نجده عند نزار قباني مثلاً .فهي شهوية المعذب غالباً ،لا شهوية البطل أو " النبيل " أو " الأنيق ". نقصد أنها شهوية التوازن النفسي والوجودي لا شهوية الفتك أو الامتلاك أو الاستعراض. إن ما يؤكد ذلك هو كثرة التلازم بين اللذة والألم، والغبطة والحسرة، والجمال والفقد ... فهو لا يستطيع أن يتخفّف من حمولته النفسية والروحية العذابية، حتى في مركز التوازن لديه:

هل تذكرين رصيفنا
نمنا على كتف الرصيف
متعانقين كبرعمين
تفتحا بندى الخريف
جسدٌ يشفُّ عذوبة
متوسداً جسداً أليف
روحان تعتنقان، تتحدان في وجع رهيفْ
(١٠)

وبما أنه لا يستطيع أن يتخفف من تلك الحمولة، حتى في مركز التوازن، فلا غرابة في أن ينطلق منها في موقفه الوجودي. فيظهر الوجود برمته وكأنه وجود مختلّ ، مائل، أو وجود قائم على العبث أو على الخطيئة. ولا يعود الأمر إلى طرح فلسفي وجودي أو ديني مسيحي، وإنما يعود إلى موقف انفعالي جمالي سلبي من الوجود الاجتماعي، يرتفع عبر التعميم الجمالي إلى المستوى الوجودي. وهذه عملية شائعة، في الفن والشعر خاصة. حيث يُعمّم الفردي على الاجتماعي، والاجتماعي على الإنساني الذي يُعمّم بدوره على الوجودي. وقد تدور الدائرة، فيغدو الوجودي دالاً على الفردي. فثمة، إذاً، طبقات عدّة في التقويم الجمالي الذي من هذا النوع، كما أن فيه بؤرة أساسية، يصعب الوصول إليها، من دون وعي التجربة الجمالية وتبدياتها النصية. والسبب في ذلك أن كثيراً من التقويمات الجمالية هي تقويمات مماثلة

تعلن شيئاً، وتضمر أشياء، وغالباً ما يكون المضمر أشدّ كثافة من المعلن، وأكثر خطورة على المستوى الاجتماعي – الثقافي أو السياسي. وما يزيد في غنى تلك التقويمات المخاتلة هو ارتباطها بالتخييل الفني، أو تجلّيها بالصورة الفنية. الأمر الذي يجعل التقويم – وهو رأي نظري – مادة حية، أو ظاهرة فنية، تتعدّد قراءاتها وتتنوّع تأثيراتها الجمالية، وتتضاعف، من ثم، طبقات ذلك التقويم. والحقيقة أن النموذج الجمالي المجسّد فنياً يمثّل تلك العملية أفضل تمثيل. حيث تتعدّد طبقاته وأنساقه، وذلك لاشتماله على الخاص والعام، والجزئي والكلي، والعرضي والجوهري، ... من علاقة المبدع بالظواهر والأشياء والقيم.

وبهذا فإن النموذج العذابي، في شعر ممدوح السكاف، حين يرى الوجود مختلاً، مائلاً، أو أشبه بالعبث، إنما يسعى إلى القول إن الوجود الاجتماعي الذي يعانيه هو المختل المائل الأشبه بالعبث. فالموقف الوجودي مجرد قشرة خارجية للموقف الاجتماعي، وليس هو المعنيّ بالتقويم السلبي، وإن كثرت الإحالات الدلالية عليه، إذ إن تلك الإحالات تنبض، في سياقها، بما هو نفساني – فردي، وثقافي اجتماعي. وبما أن إشكالية النموذج العذابي قائمة في ذاته الفردية، بقدر ما هي قائمة في السياق الاجتماعي، أو أنها إشكالية العلاقة فيما بينهما، فلا غرابة في أن يحيل النموذج العذابي على العوالم النفسية الفردية المأزومة، في أحد مستوياته، سواء أكان ذلك على الصعيد اللاشعوري أو الصعيد العاطفي. وبهذا قد يكون الموقف الاجتماعي أيضاً قشرة خارجية للموقف النفسي. فلا يندر، إذاً، أن يكون الموقف النفسي بؤرة أساسية في الموقف الوجودي !.

قد يبدو الأمر غريباً، بعض الشيء، ولكن هذه هي حال النموذج المطروح، في شعر السكاف. فهو يعاني أزمات نفسية واجتماعية، أكثر مما يعاني أزمة وجودية. فليس ثمة رؤيا فلسفية أو ميتافيزيقية توجه وعيه الوجودي ،أو تصدر عنها مواقفه الوجودية. وإن كان الشاعر ممدوح السكاف يصدر عن نزعة رؤيوية – تخييلية. فهي لا أكثر من نزعة مبنية على ما هو نفساني أولاً، يحاول فيها الشاعر أن يبني عالمه المتخيل الذي يحتمل التعميم على الاجتماعي حيناً، وعلى الوجودي حيناً آخر:

هذا أنا أعرى من الأثواب
منذوراً لسمت الريح
تصفعني، تكدّحني بلا وجه، لاجسدٍ
بلا كينونة في الكون
يا الله ضمّد لي وجودي السائب الظمآن
للإبحار في الرؤيا (١١)

ولا شك في أن ذلك التعميم هو الذي يوسّع فضاء الرؤيا، ويعمّق أبعادها، ويمنح النص الشعري ديمومة التعبير الجمالي عن أنساق ومستويات عدّة، لا يستطيعها من دونه. وكذا هي الحال في النموذج العذابي الذي لن يكون من دون ذلك التعميم إلا صورة شخصية للشاعر.

ولكن إذا كانت هذه التجربة هي تجربة عذابية، يجتمع فيها النفساني والاجتماعي والوجودي، وكان نموذجها المحوري هو النموذج العذابي، وكان الجسد الأنثوي هو مركز التوازن النفسي في النموذج والنص معاً، فماذا عن جمالية المكان، في هذه التجربة، وهل هي الأخرى ذات ملامح عذابية أو أن لها شأناً آخر.

يقول الناقد حنّا عبود، في معرض حديثه عن علاقة الشعر السوري – في الستينيات والسبعينات من القرن العشرين – بالطبيعة: **" لقد قام الشعر السوري المعاصر بكلّ جنّاز الطبيعة ،يدفعه إلى ذلك تلك المواقف الاجتماعية والسياسية، وذاك الإحساس بالكآبة والألم وفقدان القدرة على المسرّة ... إن الكفن الذي نسجه الشعر السوري للطبيعة لم يغزل خيوطه من كره الطبيعة، أو النفور**

منها، بل على العكس من ذلك. إن هذا الكفن نسجته النفس المتألمة بعد أن أسقطت مشاعرها على الطبيعة " (١٢). أي أن الطبيعة التي من المفترض أن تكون مركز التوازن النفسي والروحي، كما هي الحال في الرومانتيكية، أصبحت أشبه بالصورة النفسية للذات الشعرية المتألمة.

إن جمالية الطبيعة، في أغلب شعر السكاف الذي ينتمي جيلياً إلى المرحلة التي درسها عبود، لا تنجو من ذلك الحكم النقدي. فهي نسخة نفسية عذابية أخرى، بالرغم من الكثير من الصور والمشاهد الملأى بالغبطة والحبور. فكثيراً ما راح الشاعر يستمدّ المسرّة من الطبيعة، ولاسيما في اللحظات العشقية التي يلتحم فيها الجسدان العاشقان، بين أحضان الطبيعة، ولكن في المقابل، فإن تلك الأحضان كثيراً ما تضيق أو تنغلق أو تتصحّر، أو تبدو فراغاً شاسعاً تسقط الذات فيه تائهة متعبة، أو جثة هامدة ! ولا فرق بين التائه والهامد. فالفضاء الشاسع الذي يصحبه التوهان لا يختلف عن المكان الضيق الذي يشغله الهامد، من حيث الوظيفة والدلالة في الشعر أو الفن عامة. ولا بأس من الإشارة، هنا، إلى أن هنالك حضوراً لافتاً للنظر، في شعر السكاف، لكلّ من مفردة الجثة ودلالاتها، ومفردة الضياع ودلالاته. وفي الحالين، ثمة دلالة مكانية محورية ضاغطة .وهي دلالة الضيق. بمعنى أن جمالية المكان، في هذه التجربة، هي جمالية الأماكن الضيقة والمغلقة، في الدرجة الأولى. أما الأماكن الواسعة والمفتوحة، فقلما توحي بالاتساع والانفتاح. فهي إما أنها تحيل على الفراغ المخيف، المضيّع، أو أنها تحيل على التصحّر، في الأعمّ الأغلب. الأمر الذي يجعلها – أي الأماكن الواسعة – ضيّقة مغلقة، بالنسبة إلى الذات الشعرية أو النموذج العذابي. إن جدران الفراغ أو التصحّر لا تختلف عن جدران القبر أو السجن أو الغرفة الضيقة. حيث تنعدم الحرية والحركة، وتنسحب الذات إلى عوالمها النفسية والرؤيوية – التخييلية، لعلّ فيها أفقاً مفتوحاً. يقول:

*** أيها المنتظر**
انظر
الاتساع يتمادى في الضيق
بينهما جثماني تحت حجر أسود (١٣)
*** بيدين حافيتين ضارعتين باكيتين**
أهرب من مضيق في فضاءٍ
ثم أوغل في رحيب من فضاءٍ
مطر معي كالدمع ينحب
أو جراح من دماء
ومعي رياح من هزائم
في صحارى من عناءٍ (١٤)
***... وأنا أنهمر على نفسي**
أتقوقع كالقنفذ،
أحضنها بفضائي المبهوت
كانت شمسٌ في ليلي الجسديّ
تقضقض أضلاعي، تسطع حمّى،
تجلدني بسياط نابية
أغلقت النافذة
وأرخيت ستارتها، وتوسلتُ: أموت (١٥)

تلك مقاطع مجتزأة من ثلاث مجموعات شعرية متباعدة نسبياً، تغطي ما يقرب من عشرين عاماً، من مسيرة الشاعر. وهي جميعاً تنهض من جمالية الأماكن الضيقة المغلقة فعلياً أو شعورياً. وإذا ما أشرنا إلى أن الأجواء الليلية الباردة هي الغالبة على الصور الفنية الكلية، في شعر السكاف، فإن هذا يعني أن كثيراً من تلك الأماكن الضيقة هي أماكن مظلمة باردة!. إنها أماكن تملأ الذات أو النموذج العذابي بالوحدة والاغتراب وتجعل سقف الرؤيا، لديه، منخفضاً، ومحدوداً بما هو نفساني أولاً. ولعلّ الأصح أن نقول إن تلك الذات هي

التي حدّدت جمالية المكان بتجربتها النفسية – العذابية، فضيّقت الواسع، وأغلقت المفتوح... ولوّثت الرؤيا بالكآبة. " ما أثقل هذه الكآبة تجثم على صدرك / في زمهرير الصيف، قيظ الشتاء، إلى الهاوية تصعد". (١٦)

غير أن استعلاء الأماكن الضيقة المغلقة والمظلمة الباردة، فعلياً أو شعورياً على شعر السكاف، لا يمنعنا من القول إن ثمة مكانين اثنين، قلّما اتسما بالضيق، في ذلك الشعر، وهما البحر والحديقة. أما الأول فيحيل على الحرية والحيوية والانفتاح ؛ وتحيل الحديقة على الغبطة والتنوع والهدوء النفسي. وقد نال كلّ منهما اهتماماً خاصاً، من الشاعر. سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي، أم على المستوى الحسي – الشهوي، حيث نلحظ ارتباطاً بين العشق الجسدي وكلّ من الحديقة والبحر ،في بعض النصوص (١٧). لكن حضور ذينك المكانين ضئيل جداً، قياساً بالأماكن الأخرى، من مثل الصحراء والقبر والحفرة والقاع والغرفة والمضيق والجحيم ...إلخ.

وبذلك، فقد تكاملت جمالية المكان وملامح التجربة العذابية وطبيعة النموذج الجمالي المطروح، والرؤيا الشعرية. وقد تكامل كل ذلك، في صياغة نص شعري يمثل التجربة الجمالية الخاصة بالشاعر ممدوح السكاف، نفسياً وتخييلياً ولغوياً.

ونرى لزاماً علينا الوقوف عند الحقول الدلالية المهيمنة، على ذلك النص، عبر مسيرة السكاف الشعرية. إذ بالرغم من التحولات الأسلوبية المتعددة التي مرّت بها تلك المسيرة، يصحّ الحديث عن نص شعري نموذجي مهيمن، عند الشاعر، فيما يتعلق بالموضوع والرؤيا والهاجس والصورة واللغة. الأمر الذي أدى، في الكثير من الأحيان، إلى نوع من التكرار أو التناص الداخلي الضاغط، فيما بين المجموعة الشعرية الواحدة، أو فيما بين المجموعات كافة. وقد يكون الشاعر ممدوح السكاف واحداً من أصوات قلة، من أبناء جيله في الشعر السوري، على هذا النحو من القول وإعادة القول في الموضوع والهاجس والرؤيا، من دون تغيير جوهري. ما يعني أن تلك التحولات بقيت في الأطر الأسلوبية والشكلية، ولم ترتفع إلى المستوى الجمالي الكلي. ولا بأس من أن نتذكر تلك النزعات الضاغطة على هذه التجربة، عبر المسيرة الشعرية. والحقيقة أن اختلاف الشاعر عن أبناء جيله من الشعراء، لا يقف عند هذا الأمر. بل يتعداه إلى أمور عدّة. منها ارتفاع درجة الاهتمام بالجسد الأنثوي بوصفه جسداً لا مجرّد رمز أو دلالة ؛ وطغيان العوالم النفسية، وخفوت الخطاب الأيديولوجي والسياسي خاصة، واستعلاء النزعة التجريبية - اللفظية، إضافة إلى النزعة الفردية ذات المنحى الرومانتيكي .. إن كل ذلك يجعل النص الشعري، عند السكاف، مغايراً ،بشكل ملحوظ، لنص سواه، من أبناء جيله. إنه نص مغاير، يعبّر عن تجربة مغايرة. من غير أن نعطي مفهوم المغايرة، هنا، أي حكم قيمة نقدي.

وبما أن هذه الفقرة سوف تتوقف عند الحقول الدلالية، فمن المفيد التذكير أولاً بالتلفيظية التي وسمت اللغة الشعرية، في ذلك النص. ولاسيما في مجموعة " على مذهب الطيف " التي ارتفعت فيها التلفيظية إلى مستواها الأعلى. حيث بات التلفيظ أشبه بالتصويت، في بعض المقاطع أو القصائد:

لسيدة الحول، هذا التحوّل
حوّل حالكِ حالاً لحالِ
فأنا على القرب نارٌ وأنا
على البعد قربى ووصل اتصالِ
وأنا تغورين في القاع غوراً
وأنا صعود الجبال الثقالِ
ليَ الحال وقفٌ توقّف عندي
وعنديَ للحال حال الزوال (١٨)

إن أمثال هذا المقطع أكثر من أن

تحصى، في تلك المجموعة. فهي مجرد ألاعيب لفظية صوتية. تبدو وكأنها متعة في ذاتها. ولعلنا لا نبالغ في القول إن متعة الشاعر الجمالية، في مثل ذلك المقطع، لا تتجاوز المتعة الصوتية بما فيها من تنغيم وتطريب. وإذا ما كان الشاعر قد أسهب، في استخدام هذه الطريقة في تلك المجموعة، فقد كان قد أسهب في طرائق أخرى، في بعض مجموعاته الشعرية، من مثل التكرار اللفظي، والتراكم الصوري، والنبرة الإيقاعية العالية ... مما يدلل على طغيان المتعة الحسية في هذه التجربة الجمالية – الشعرية. سواء أكانت متعة لفظية صوتية أم متعة حسية شهوية، تتعلق بالجسد الأنثوي، مما ذكرناه سابقاً. ولا ندري إذا كنا نبالغ في الذهاب إلى أن المتعة الحسية، لفظية أو شهوية، هي المنطلق والمدار، في هذه التجربة، بالنسبة إلى الشاعر. إن تلك المتعة هي التي تمنع نموذجه العذابي أو ذاته الشعرية من الموت على الطريقة الرومانتيكية. فثمة دائماً متعة حسية، في الانتظار: " إغراء المرأة لا يقاومه إلا عنين " (١٩) و " مطحون بهزائم الروح، وأبدأ عملي في الكلام ." (٢٠). و" مجذافا القصيدة الحرية والحب، أما شراعها فجسد المرأة العاري ". (٢١).

لا شك في أن المتعة الحسية هي أحد مستويات المتعة الجمالية في الواقع والفن معاً. غير أنه لا شك أيضاً في أن اختصار الكلي بالجزئي أو بأحد مستوياته، سوف يؤدي إلى التحجيم أو التسطيح أو التبسيط، للكلي الذي هو، هنا، المتعة الجمالية التي تنطوي، إضافة إلى الحسي، على كلّ من المعرفي والنفسي والروحي. وبدهي أننا لا ننفي التعامل الكلي مع المتعة الجمالية، عن شعر السكاف. وإلا فكيف يمكن أن يكون شعراً !. ولكننا نؤكد وقوع بعض النصوص، من أمثال ذلك المقطع خاصة، في المتعة الحسية المفرطة التي حالما تزول بالفراغ من النص كتابة أو قراءة. فبالرغم من أن المستوى اللغوي – الصوتي هو أحد حوامل المتعة الجمالية، في الشعر خاصة، فإن ارتفاع درجته بما يتجاوز وظيفته الأسلوبية، يخرجه عن نسقه الفني العام، ويجعله عائقاً أمام المتعة الجمالية. بل أمام الشعر أيضاً.

يمكن تلخيص الحقول الدلالية المهيمنة، على شعر السكاف، بخمسة أنساق من الثنائيات المتوافقة والمتضادة، كما وردت في ذلك الشعر. وهي ثنائيات متواترة ومتكررة، على نحو لا تكاد تغيب فيه عن النص الواحد، أو المجموعة الواحدة، بدرجات متفاوتة. أما الثنائيات فهي: ثنائية الجسد والروح، وثنائية الماء والنار، وهما ثنائيتان متوافقتان، بحسب ذلك الشعر. وهناك ثنائية النور والظلمة، وثنائية الحلم والقبر، وثنائية الغبطة والألم. وهي ثنائيات متضادة. وإذا ما كانت الثنائيات المتضادة مفهومة بالمعنى الشعوري أو الفيزيائي أو الفلسفي والثقافي عامة، بحسب كل ثنائية على حدة. فما ليس مفهوماً خارج النص هو ذلك التوافق بين كل من الجسد والروح، والماء والنار. إذ إن مختلف الأنساق الثقافية الدينية والفلسفية تؤكد التضاد، في تينك الثنائيتين، بصرف النظر عن حضوره الفعلي أو غير ذلك. بل إن المنظومة الدينية عامة، تفترض ذلك التضاد، وتؤسس عليه جملة من المفاهيم الدنيوية والأخروية. ولاسيما فيما يتعلق بثنائية الجسد والروح. حيث تم النظر إلى الجسد، في التصوف خاصة، بوصفه مادة كثيفة مبتذلة، وإلى الروح بوصفها عنصراً لطيفاً شريفاً. إن هذا المنظور نلحظه، عند الشاعر، في ثنائية النور والظلمة. ولا نلحظه إلا نادراً في ثنائية الجسد والروح. فلا تضاد أو تناقض بينهما لديه، وذلك من منطلق أن الجسد هو مادة اللذة وهو حاضن الروح معاً. ومن دونه لا لذة ولا روح، كما أن غياب الروح يعني غياب الجسد الذي هو الأساس في اللذة، عند الشاعر. وحقيقة الأمر أن ذلك التضاد نلحظه واضحاً بين الجثة والروح، لا بين الروح والجسد. أي أن الجسد الذي يصير

إلى جثة هو نقيض الروح. أما الجسد الحيّ الملذّ فهو الروح ذاتها:

- **قرأت في كتاب جسدك قصيدة الروح (٢٢)**
- **دعني ميّتاً يغدو بجثته إلى جسد بلا مثوى (٢٣)**
- **هذا شراع الروح يطوى**

....

هذا انكسار الجسم يدخل في متاهته إلى قاع جديد (٢٤)

- **وأسند روحي على جسد شفّ كالروح**
  وانداح في موجة من أثير
  وأدنو إلى جسد ذاب في الظلّ
  تمتم كالنور ..(٢٥)
- **قدماي ترتعشان من شلل**
  وروحي في انهيار (٢٦)

وبهذا فإن استحضار الجسد يعني استحضار الروح، من باب الرديف لا من باب النقيض. وكذا هي الحال في ثنائية الماء والنار التي نلحظ فيها النار تأتي رديفاً للماء، في أغلب الأحيان. وذلك من منظور الحيوية التي هي سمة فيهما معاً. مع الاحتراس من التعميم التام، فنحن نتعامل مع رموز ودلالات شعرية، لا مع مفاهيم ومصطلحات فلسفية أو علمية، كما أننا نتحدث عن تجربة جمالية، لا عن تجربة كيميائية.

إن نظرة في الأقطاب الأول، من الثنائيات المتوافقة والمتضادة، وهي: الجسد والماء والنور والحلم والغبطة، سوف تصل إلى أن تلك الأقطاب مجتمعة هي المتخيل موضوعاً أو شعوراً. أي أنه العالم الذي تدور حوله رؤيا الشاعر، وتسعى إلى استجلائه. فهو المتخيّل المرغوب فيه، في مقابل العالم المعيش الذي تشكل بعض عناصر الثنائيات المتناقضة ملامحه الأساسية، وهي الظلمة والقبر والألم. إن هذه الأقطاب الثلاثة هي نفسها التي وسمت جمالية المكان، في هذه التجربة، بالضيق والانغلاق والظلمة والبرودة. وبهذا فإذا صحّ الكلام على الكثيف و اللطيف، فيمكن القول إن المادة الكثيفة المبتذلة هي تلك التي تحملها أقطاب الظلمة والقبر والألم. أما العنصر اللطيف الشريف فهو المتخيّل المرغوب فيه بما يتسم به من حيوية ولذوية وحرية مطلقة. غير أن هذا المتخيل الذي هو محور البؤر الدلالية، في شعر السكاف، قلّما تمّ الإعلان عنه، نصياً بالشكل الذي يجعله يحتلّ مساحة النص والرؤيا ، فقد ذهبت تلك المساحة في مجملها تقريباً إلى الأماكن الضيقة والمغلقة، وإلى مشاعر الألم والعذاب. فهو، إذاً، متخيّل مرغوب مهمّش، في النص والتجربة معاً. أما الأدلة على ذلك، من شعر السكاف، فهي أكثر من أن يحال عليها. فليس ثمة نص، لديه، يخلو من المفردات الدالة على الظلمة والضيق والحزن والألم .. مما يقع تحت الأقطاب الثواني من الثنائيات المتضادة. وقد كنا أشرنا، في مطلع هذه الدراسة، إلى أن الجملة الأولى، في المجموعة الشعرية الأولى، هي " الحزن رفيقي "، وان الجملة الأخيرة من المجموعة الأخيرة، هي " أغادركم حزيناً حزيناً بلا ارتواء ". وما بين هذه وتلك عالم من الحزن والكآبة والعذاب، شعرياً على الأقل ؛ وبينهما أيضاً بعض الالتماعات التي تعيد إلى المتخيّل حضوره الرؤيوي، وإلى الذات الشعرية توازنها النفسي والروحي. وعلى الرغم من أن حضور مفردات المتخيّل المرغوب ليس بالضئيل نسبياً، فإنه يبقى حضوراً مهمشاً في السياق النصي، في أغلب الأحيان. ولعلّ هذا يكون واحداً من أسباب غياب الصراع الدرامي أو ضموره، في نص الشاعر. حيث يتعالى الصوت المفرد في الخطاب والمناجاة، وفي الألم والغبطة. على الطريقة الرومانتيكية. من دون أن تتعدّد الأصوات أو تتنوّع أو تتصارع ؛ وكذلك من دون أن يتطور الموقف الشعوري من حال إلى

حال، أو يتنامى في خصائصه النوعية. سواء أكان ذلك في القصيدة الومضة أم القصيرة أم الطويلة. وبما أن الأمر كذلك، فلا غرابة في أن يبدأ الشاعر حزيناً وينتهي حزيناً، في النص والتجربة والمسيرة كلها ؛ ولا غرابة أيضاً في استعلاء الأماكن الضيقة المغلقة على روح الشاعر ونموذجه العذابي المنسحب من الفعل الاجتماعي، أي المنسحب من الصراع، والحالم بمتخيَّل لذيذ، في الأماكن المغلقة أو في العراء:

ويكفي الآن لي جسدٌ أسامره
ويحضنني برقّته
فالتحف الوميض العذب
في قدميّ من رهز.
يخالجه يخالجني
ونسقط في غياية لذة اللذات
يكفي ... (٢٧)

ونحن أيضاً نكتفي بهذا القدر، من الحوار النقدي مع تجربة جمالية – شعرية، لها حضورها الخاص، في المشهد الشعري السوري المعاصر، بما تتسم به من طبيعة عذابية رومانتيكية ،وأسلوبية حداثية، ونزوع حسي شهوي ،في اللغة والجسد ..إلخ.

الهوامش:

١ - السكاف، ممدوح: في حضرة الماء. دار الجليل، دمشق -١٩٨٣. ص: ٨.
٢ - راجع في مصطلح الرؤيا وعلاقتها بالرؤية: عساف، د.عبد الله :الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا. دار دجلة، القامشلي - ١٩٩٦. ص: ١٦٥/١٧٢.
٣ - السكاف، ممدوح: فصول الجسد. اتحاد الكتاب العرب، دمشق -١٩٩٢. ص:١٣٤.
٤ - السكاف، ممدوح: على مذهب الطيف. اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ١٩٩٦. ص: ٨٦/٨٧.
٥ - في حضرة الماء. ص: ١٤.
٦ - فصول الجسد. ص: ١٥٠.
٧ - السكاف، ممدوح: الصومعة والعنقاء. اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ٢٠٠٣. ص: ١٥.
٨ - راجع في ذلك: المرعي، د. فؤاد: الجمال والجلال. دار طلاس، دمشق -١٩٩١. ص: ٢٤.
٩ - السكاف، ممدوح: انهيارات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ١٩٨٥. ص: ١٨/١٩.
١٠ - السكاف، ممدوح: الحزن رفيقي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ١٩٩٤. ص: ٢٦/٢٧.
١١ - على مذهب الطيف. ص: ١٠٤/١٠٥.
١٢ - عبود، حنا: النحل البري والعسل المر". وزارة الثقافة، دمشق – ١٩٨٢. ص: ٩٩.
١٣ - الصومعة والعنقاء. ص: ٣٣.
١٤ - على مذهب الطيف. ص: ١٤١.
١٥ - انهيارات. ص: ١٢.
١٦ - الصومعة والعنقاء. ص: ٣٢.
١٧ - راجع في ذلك قصيدتي الجذور وحديقة الليل، في مجموعة " على مذهب الطيف ". ص: ٣٧ و١٢٢ على التوالي.
١٨ - على مذهب الطيف. ص: ٢٨/٢٩.
١٩ - الصومعة والعنقاء. ص: ٧٢.
٢٠ - نفسه ،ص: ١٣٦.
٢١ - نفسه ،ص:١٩٢/١٩٣.
٢٢ - نفسه ،ص: ١٥٠.
٢٣ - على مذهب الطيف. ص: ١٠٥.
٢٤ - فصول الجسد. ص: ٦٢.
٢٥ - نفسه، ص: ٢٧.
٢٦ - انهيارات، ص: ٣٥.

٢٧ ـ الحزن رفيقي. ص: ٩٦/٩٧ .

❑❑

الحداثة في المسرح العربي

فرحان بلبل

١ ـ في معنى الحداثة

جميع أمور الحياة منذ قديم الزمان كانت تندرج تحت واحدة من تسميتين: قديم وجديد. وما الجديد إلا الحديث. والحديث ينفي القديم بعد أن يتضمنه ليصبح ـ بعد مرور بعض الوقت ـ قديماً يأتي حديثٌ طارئ ليقوم معه بالفعل ذاته. وإذا بالبشرية كلها ـ بعد تطاول الأزمان وامتداد الدهور ـ تتشكل حياتها في جميع نواحيها من قديم يتجدد ومن حديث يمتد في جذوره إلى القديم.

وهذا التجديد للقديم قد يسير بهدوء فكأنه التوالد للجديد من رحم القديم. وقد يتخذ شكل هبات عنيفة تظن معها أن البشر يخوضون ثورة في مجال ما من مجالات الحياة. ألم يكن القطار والكهرباء انقلاباً ثورياً عنيفاً في العلم مع أنهما تراكم للخبرات السابقة وولادة طبيعية لتطور البحث العلمي؟ ألم تكن الرومانسية ـ مثلاً ـ ثورة على الكلاسيكية مع أنها في حقيقتها استمرار لأصول الفن والأدب القديمين بعد إضافة بعض القواعد والتخلص من بعضها بحيث بدت الرومانسية نفياً للكلاسيكية بعد أن تضمنتها؟ ألم يصل الهجوم على أصحاب الشعر الحديث في الوطن العربي إلى حد اتهامهم بالمروق من الدين والوطنية وبأنهم عملاء الاستعمار والصهيونية مع أن الشعر الحديث في حقيقته ليس إلا تطويراً وتعديلاً للشعر القديم في الصورة والوزن؟

في الهزيع الأخير من القرن العشرين استمرت هذه العملية في استيلاد الجديد من عناصر القديم. لكنها أطلق عليها مصطلح (الحداثة) بديلاً عن مصطلح الحديث أو الجديد. ومع أن لفظة (الحداثة) تعود إلى ما يقرب من ثلاثة قرون في أوروبا، فإنها لم تتخذ شكلها العنيف في الدلالة على الجديد إلا في القرن العشرين. وتسربت هذه اللفظة إلى جميع فنون القول والفن ومن أخطرها الشعر الذي شغلت الحداثة فيه حالة تزداد تعقيداً بقدر ما كانت تزداد غموضاً وإبهاماً. ثم أصبح هذا اللفظ دلالة على تمرد إنساني عام في مختلف شؤون الحياة المادية والروحية. وما هي في حقيقتها إلا استمرار للعملية القديمة في ظهور قواعد وأعراف جديدة تتضمن قديم الحياة وتضيف إليها أشياء بعد أن تسقط منها أشياء. فلماذا تخلت البشرية في فعلها العادي المتعارف هذا عن مصطلح الحديث أو الجديد واتجهت إلى مصطلح (الحداثة)؟

كل ما جرى أن هذه العملية القديمة جرت في الهزيع الأخير من القرن العشرين بطريقة تبدو الدنيا معها وكأنها تثور على ماضيها لتتخلص منه بشكل مطلق، بل وتسخر من هذا الماضي في كثير من التحدي والغضب. بل إنها جاءت بلفظ جديد هو (ما بعد الحداثة). وهذا المصطلح الجديد يعني أن (الحداثة) نفسها صارت قديمة وصار من الواجب الثورة عليها. بالتحدي ذاته والغضب ذاته وبالسرعة ذاتها. فكأن مقدسات البشرية في الطعام

والشراب والجنس والدين واللباس والتفكير والفن يقابلها سكان الأرض بالرفض الحازم الجازم ليضعوا محلها أشكالاً جديدة صفتها الأولى أنها ليس لها قداسة من ناحية، ولا تحترم القديم من ناحية ثانية مع أن هذا القديم يشكل النسيج الخفي لكل ما قدمته الحداثة في مختلف مناحي الحياة من مسألة الطعام والشراب إلى أرقى أشكال الأدب والفن. ذلك أن البشرية مهما حاولت أن تخرج عن سنن الكون فلن تستطيع. ولذلك لن تكون الحداثة رغم كل تمرداتها إلا صورة قديمة للتجديد الذي لابد أن يأتي من قلب القديم. لكن هذه العملية المعاصرة التي سميت (الحداثة) كان لابد أن تعلن ثورتها وتمردها بهذا الشكل الصاعق لأن الحياة نفسها قدمت لها أسباب هذا الإعلان.

وأعتقد أن التطور الهائل الذي حدث في ظل العولمة من ثورة في الاتصالات ومن اشتباك بلدان الأرض مع بعضها البعض اشتباكاً مباشراً في كثير من أشكال الحياة اليومية والعامة، جعل الفروق بين تصرفات الناس تقلّ بل وجعلها تتطابق رغم اختلاف الشعوب وعاداتها. فأشكال عرض الغناء واحدة عن طريق الفيديو كليب الذي يكاد يكون ذا أسلوب واحد بإيقاعات متشابهة رغم انتماء الغناء إلى أمم وشعوب ذات موسيقات مختلفة. والفرق الرياضية يتحزب لها أنصار ويتحزب عليها أنصار من مختلف دول العالم حتى تظن أنها ليست فرقاً أجنبية بل هي فرق وطنية. والأطعمة تنتقل بذاتها من بلد إلى بلد. ومثلها أنواع السجائر وما يتبعها من أنواع الخمور والمنشطات والمهدئات. والأدوية تنتقل بشكل مشروع أو غير مشروع. فإن لم يكن ذلك الانتقال بالدواء المصنّع الجاهز للاستعمال، فبالتراخيص التي تمنح للمعامل في هذا البلد أو ذاك. ومثل ذلك أنواع كثيرة من المصنوعات من السيارات إلى المخدرات. وأنماط اللباس وما تفرض من سلوك فردي تنتقل من بلد إلى بلد بسرعة البرق. وكلها تقوم على تنافر الألوان في انسجام جديد لم تعرف البشرية مثله من قبل. وهكذا تتحول الأرض إلى قرية صغيرة لا بمعنى أن أفرادها يعرفون ما يجري في الحي المجاور فحسب، بل وبمعنى أن أسلوب الحياة فيها يكاد يكون واحداً أو يطمح سكانها إلى أن يكون واحداً. وإذا ظل لكل شعب ـ رغم كل هذه الرغبة الجارفة في التوحد ـ عاداته وطرائقه في الحياة، فقد نتج عن ذلك كله أن أنماط تفكير الأجيال الشابة في التمرد على سلطة الأسرة والدولة متقاربة بل وتكاد تتطابق. فأينما ذهبت في أنحاء المعمورة تجد النقمة على الحكومات وتقاليد الأسرة وأعراف المجتمع والتاريخ قد أخذت حداً من العنف والحدة والصراحة لم تكن تصل من قبل إلى هذه الدرجة فيما سلف من تاريخ البشر. فكأن كل شاب في جميع الشعوب ناقم من كل شيء وساخر من كل شيء.

إن كل شعب من الشعوب ما يزال له همومه في أسلوب إدارة شؤونه. وله تراثه الماضي الذي يحكم تصرفات حاضره. وله مشاكله الوطنية والقومية التي تؤدي به إلى الخلاف مع شعب آخر أو إلى التصالح معه. والحكومات كلها حائرة في كيفية ضبط شعوبها إما باسم الديموقراطية التي كثيراً ما تبدو زائفة حتى في أعرق الدول التي تدعي الديموقراطية، وإما باسم الديكتاتورية التي تدعي أن الأمن القومي يدعوها إلى قبضة حديدية لا تدري أهي لفرض السيطرة أم للحفاظ على حياة مواطنيها. والشعوب كلها تضيق بحكوماتها كائناً ما كانت ادعاءاتها. ورغم العداء الذي يقسم شعوب الأرض إلى قسمين متنافرين: غني ناهب وفقير منهوب، فإن أفراد هذه الشعوب يسعون إلى تقليد بعضهم بعضاً في شؤون الحياة وفي التصرفات اليومية. ومع أن هذا التقليد ينصرف من الشعوب الفقيرة إلى الشعوب الغنية ـ وتحديداً إلى النمط الأمريكي أولاً وإلى النمط الأوروبي ثانياً ـ فإن ذلك يؤكد أن

سلوكاً ما أخذ يصبح عالمياً يفرض نفسه رغم أنف المفكرين ورجال التربية والآباء. ولا سبيل إلى رد انتشار هذا النمط المتقارب بين أفراد الشعوب إلا إذا ألغت البشرية ما وصلت إليه من وسائل الاتصال الحديثة. وهذا شيء مستحيل.

إن هذه الرغبة الجارفة إلى التقارب في التفكير والتصرفات من ناحية والشعور الداخلي بالتمرد الذي يعم سكان الأرض من ناحية هما اللذان يكوّنان الجذر النفسي والفكري للحداثة التي تعني رفض قديم موروثاتها بغضب، وتقديم جديدها بغضب. ومن هنا جاءت لفظة (الحداثة) التي هي شيء مغاير للحديث أو الجديد مع أنها في محصلة الأمر تندرج تحت معنى الحديث أو الجديد. وكان أن أصبحت هذه الكلمة مصطلحاً لا في الحياة فحسب، بل وفي النتاج الفكري والأدبي والفني.

٢ ـ معنى الحداثة في المسرح

لقد كان المسرح واحداً من ميادين هذه العملية الفنية في التخلي عن مصطلح الحديث أو الجديد إلى مصطلح (الحداثة). وشأن المسرح في هذا المجال كشأن مختلف مناحي الحياة والفن والأدب.

ولكي نضع يدنا على مفهوم الحداثة في المسرح وكيف أصبح هذا المصطلح بالغ الدقة فيه نذكر أن المسرح كان دائماً ميداناً للتجديد. فلا يكاد مذهب أدبي أو فني فيه يستقر حيناً من الزمن حتى يعصف به التغيير الذي كان تجديداً، فيقلب الكثيرَ مما أرسى ذاك المذهب من قواعد. ألم تعصف الواقعية بأركان الرومانسية التي عصفت من قبل بالكلاسيكية؟ ألم تعصف مرحلة شكسبير بكل ما ورثه المسرح عن قواعد اليونان وفن الشعر الأرسطي؟

لكن ذلك كان يتم في مسافات زمنية متباعدة قد تصل إلى عدة قرون. فما أبعد المسافة بين المسرح اليوناني ومسرح الكنيسة ثم تلاه من تطور بطيء حتى تسارع التغيير في القرن السادس عشر والذي يليه في فرنسا وإنكلترا. والمسافة بين الكلاسيكية الفرنسية وبين رومانسيتها لا تقل عن قرن.

أما عند نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين فقد تلاحقت التغيرات في تسارع كان يزداد باطراد كلما مضينا في زمن القرن العشرين. وإذا بهذا القرن العجيب يحفل بتمردات وثورات في المسرح ليس هذا البحث مجال ذكرها خاصة وأنها كانت كثيرة قد يصعب إحصاؤها. فلا يكاد ستانسلافسكي ينتهي من وضع منهجه حتى يكون تلاميذه قد ثاروا عليه ونقضوا بعض قواعده وهو على قيد الحياة يتلقى اعتراضات طلابه عليه. ويأتي تلاميذ هؤلاء فينقضون بعض ما تعلموه من نقض للأستاذ الأول وهم أيضاً على قيد الحياة. ولا يكاد أبسن وأقرانه يوصلون كتابة النصوص إلى الحبكة المتقنة التي كانت الشكل الأخير للدراما، حتى ينقضها تلاميذه بعدة أساليب لم يكن مسرح اللا معقول إلا واحداً صغيراً منها. ثم يتوالى الثائرون والمتمردون في العرض المسرحي وفي الكتابة الدرامية. وكل هذه التمردات كانت تشكل تجديداً وتحديثاً في المسرح طبق آفاق الأرض ولم يقتصر على بلد أو بعض البلدان. وبدأ التجديد في المسرح في العالم ـ منذ بداية القرن العشرين ـ يصبح عالمياً. فلا يقتصر منهج ستانسلافسكي وتمردات تلاميذه على روسيا. ولا يقتصر المنهج الملحمي على ألمانيا بلد المنشأ بل يخترق المسافات والبلدان فيصبح سمة عامة في العالم. ثم يشيع مذهب العبث في أركان الدنيا. ثم وصل الأمر إلى حد الانتقال السريع. فلا يكاد عرض مسرحي في بلد ما يقدم (جديداً) في مناحي الأداء المسرحي حتى تتخاطفه بقية البلدان بمجرد تقديمه فيها. وقد تكفلت أفلام الفيديو وعروض التلفزيون والمهرجانات بهذا الانتقال السريع لكل جديد في العرض المسرحي.

ولكن كل هذه الأساليب أو المدارس أو

المناهج أو أية تسمية أردتَ إطلاقها على مجموع التمردات في القرن العشرين حافظت على أركان العرض المسرح التقليدية وهي:

ـ نص مسرحي يستند إلى أركان بناء الدراما أن يضعها في أشكال جديدة قد تغاير الأشكال السابقة.

ـ عرض مسرحي يقوم على إبراز النص المسرحي ويستند إلى ممثل يتقن أداء (الدور المسرحي) في أشكال وأساليب جديدة قد تغاير الأساليب والأشكال.

ـ جمهور يتلقى بتجديد المسرح نصاً وعرضاً في كل الأشكال التي ينتهيان إليها.

وكان ذلك كله يعني أن العملية المسرحية تتجدد. وأن المسرح يصبح باستمرار حديثاً. وأن المسرح يتابع ما كان يجري عليه من التجديد منذ نشأته قبل أكثر من عشرين قرناً.

لكن المسرح في العقد الأخير من القرن العشرين دخل منطقة جديدة لم يعرفها من قبل في تاريخه الطويل وهي أنه دمر أركانه الثلاثة السابقة (النص ـ عرض النص ـ ممثل الدور المسرحي). وأقام علاقة جديدة مع ركنه الرابع وهو الجمهور. فنتج عن ذلك كله المسرح التجريبي الحديث بعناصره الجديدة التي سيأتي بيانها بعد قليل.

ولا شك أن المسرح التجريبي الحديث هذا قد ورث جميع التجديدات التي سبقته في القرن العشرين. لكنه وضعها بطريقة بدا معها أنه ليس جديداً أو (حديثاً) في التطور المسرحي يتضمن ما سبقه وينفيه في آن واحد، بل كان انقلاباً على كل تاريخ المسرح. وتلك هي (الحداثة) في المسرح. وكان في الوقت نفسه تعبيراً عن ذروة عصر ثورة الاتصالات في ظل العولمة كما كان تعبيراً عن يأس وعزلة الإنسان في العالم.

فالقرن العشرون كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم. وكان الفن فيه نشيداً للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة. وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات وإلى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم. وشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته. فحطمت في المسرح كل قواعدها السابقة لتبني مسرحاً معبراً عن يأسها. وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق.

هذا الكلام له دليل قاهر لا يمكن لأحد أن يماري فيه وهو أن المسرح التجريبي في جميع أنحاء العالم ولد دفعة واحدة. وقد وصل إليه كل شعب وحده دون النقل عن شعب آخر. وإذا بعناصر المسرح التجريبي الحديث قد ولدت مكتملة في كل بلد. ثم أخذ كل بلد يتبادل التأثير والتأثر مع البلد الآخر في ذلك اللقاء السنوي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي عقد دورته الأولى في نهاية ثمانينات القرن العشرين. وإذا بعروضه تطبع مسرحها بخصائصها في كل بلد من بلدان العالم في غير مهرجان القاهرة حتى لو كانت العروض لا تنتمي إلى المسرح التجريبي. والملاحظة الهامة في هذا التبادل أنه لم يطور المسرح التجريبي ولم يغير أركانه. لأن هذا النوع المسرحي الذي هو قمة الحداثة هو في الوقت نفسه قمة العجز عن تخطي هذه الحداثة. فكأنه النوع الوحيد في تاريخ المسرح العاجز عن استيلاد أنواع جديدة منه كما كان الشأن في بقية المدارس والمذاهب التي سبقته. وهذا يعني أنه ولد كاملاً دفعة واحدة. وسوف يموت كله دفعة واحدة. وسبب ذلك أنه حداثة العجز البشري عن الحلم بالمستقبل، وليس جديدَ البحث عن آفاق جديدة في أحلام البشرية التي كانت دافعاً لتطوير الحضارة وملئها بالمثل الرفيعة.

٣ ـ علاقة العرب بالمسرح التجريبي

أما علاقة العرب بالمسرح التجريبي فهي

علاقة فريدة لم تشبه ما سبقها من تأثر المسرح العربي بغيره. وأعتقد أنه لن يكون لها فيما بعد شبيهٌ بها.

فالمسرح العربي منذ ولادته كان يركض لاهثاً وراء المسرح الغربي منذ عصوره القديمة حتى ما قبل العقد الأخير من القرن العشرين. وكتب النقد الأدبي العربي مليئة بكيفية تعلم العرب لفن المسرح ونقلهم لا لقواعده فحسب، بل ولمختلف مدارسه واتجاهاته، وكثيراً ما كانت المدرسة المسرحية الغربية تعيش عند العرب بعد أن تنتهي موجتها وتأثيرها في الغرب. ولعل المثال الواضح على ذلك أن جورج أبيض تتلمذ على يد الممثل الكلاسيكي الشهير (سوليفان) ونقل أسلوبه إلى مصر. ومنه انتقل هذا الأسلوب إلى كثير من الدول العربية في حين كان الفرنسيون قد هجروا هذا الأسلوب. والمثال الآخر على ذلك أن تأثيرات مسرح العبث واللا معقول تأثر بها العرب بعد عدة سنوات من ولادتها في الغرب. وفي حين انحسر هذا النوع من المسرح في الغرب نراه ما يزال يتخايل في نصوص الكتاب وعروض المخرجين.

ولا يظنن أحد أنني أرى في ذلك ضيراً على المسرح العربي أو انتقاصاً منه. على العكس. إنني أرى في ذلك قوة له لأن أصحابه يدركون تماماً حاجة بلادهم إلى هذا الفن. ويتعلمونه كما يتعلم أصحاب الحضارات ما ينقصهم دون شعور بالنقص أو تكبر على التعلم. ويأخذون منه ما هو ضروري لهم دون أن تعمى قلوبهم عن تمييز ما هم بحاجة إليها عما ليسوا بحاجة إليه. ثم يضعونه بالطريقة التي تناسبهم. فكانوا فيه طلاباً مجدين نقلوه عن غيرهم وحاولوا أن يستكملوا عدتهم الفنية فيه. ثم صار عندهم أداة لخوض معاركهم الفكرية والاجتماعية والسياسية والوطنية. فكانوا يأخذون من أساتذتهم ما يناسب مشاكل المرحلة التي يعيشونها. ولا يهمهم بعد ذلك إن كان ما يأخذونه معاصراً لهم في المنبع الأصلي وهو الغرب أم كان قديماً عند أصحابه. وهذا يعني أن المسرح العربي لم يكن (تقليدياً) للمسرح الأجنبي، بل كان (تمثلا) له و(استفادة) منه. وهذا التمثل والاستفادة كانا موضوعين ضمن ظروف العرب ومراحل حياتهم خلال مدة القرن ونصف القرن التي عرف العرب فيها فن المسرح.

أما المسرح التجريبي الذي ولد عندهم مع بداية عقد تسعينات القرن العشرين، فقد ولد عندهم في اللحظة نفسها التي ولد فيها هذا المسرح في العالم. فكانوا فيه مجددين غير مقلدين. ثم أخذوا يتبادلون التأثر والتأثير مع غيرهم من أصحاب المسرح التجريبي في العالم. ولكن.. هل سيكتمل عندهم هذا النوع المسرحي كما اكتمل عند غيرهم؟

الجواب: لا.

وعدم اكتماله هو الذي يحدد موقع المسرح العربي المعاصر اليوم من العالم، كما يحدد آفاقه التي سيجد نفسه يسير فيها، ويحدد له مفهوم (الحداثة) في المسرح العالمي. وهو الذي سيجعله يتخلى عن هذه الحداثة ليعود إلى (الحديث) أو الجديد.

وعدم هذا الاكتمال للمسرح التجريبي العربي ليس لأنه ضعيف أو متخلف عن تطورات المسرح في العالم، بل لأنه قوي أخذ يتحول من فن يحاول العرب استكمال أدواتهم فيه، إلى فن صاروا قادرين على إبراز اكتماله عندهم.

إننا نحن العرب ـ مع استثناءات قليلة جداً لا يُعتد بها ـ لن نستطيع تحقيق عناصر المسرح التجريبي. أي أن حداثة المسرح لن تكتمل عندنا. وإذا حاولنا تحقيقها فسوف نسعى وراء وهم مسرحي كاذب. وهذا السعي سيفقدنا الكثير من قدراتنا الذاتية في المسرح. وهكذا سنظل ندور طويلاً في حقل فارغ قبل أن نعود إلى سواء السبيل في شأن مسرحنا. ولكي نوضح المقصود من هذا الحكم حتى لا يبدو جائراً لابد من إيجاز عناصر هذا المسرح

الذي يطمح العرب، وكيف يترك آثاره عليهم مع أنهم اليوم يجدونه النوع الذي يواكب العصر.

٤ ـ عناصر المسرح التجريبي

يقوم هذا النوع المسرحي في مجمله على تمزيق أصول الدراما في كل أركانها. ويؤدي ذلك إلى بناء عرض مسرحي جديد مختلف كل الاختلاف عن بناء (العرض المسرحي المتكامل) الذي سبقت الإشارة إليه. وهذا العرض المتكامل لم يصل إليه العرب إلا بعد تطور طويل وتعلم كثير لفن المسرح. وقد وصلوا إلى بناء العرض المسرحي المتكامل منذ بداية عقد ستينات القرن العشرين. وبذلك تحول المسرح العربي من نسق الهواية التي كان عليها، إلى نسق الاحتراف الذي صار إليه مع بداية ذلك العقد المثير.

إن بناء العرض المسرحي المتكامل كان يعني أن المسرح العربي وصل إلى الحالة التي أخذ فيها يحتل مكانته المتساوقة مع المسرح في العالم. ويعني أيضاً أنه أخذ يمتلك أدواته ليصبح فناً عريقاً في الثقافة العربية وفي النشاط الاجتماعي.

هذا العرض المسرحي المتكامل ضربه المسرح التجريبي وعصف به وألغاه.

ولكي يحقق هذا الإلغاء فقد دمر عناصره كلها وأقام بدلاً منها عناصر جديدة.

وأول عنصر ألغاه هو (النص المسرحي). فمنذ بداية تسعينات القرن العشرين ـ وهو لحظة ولادة المسرح التجريبي في الوطن العربي وفي العالم ـ غابت النصوص المسرحية عن خشبات المسرح العربي. واستبدلت بمادة نصية يكتبها المخرج في أغلب الأحوال. وهي أشبه بسيناريو للعرض المسرحي. وهذه المادة الكلامية تموت بمجرد انتهاء العرض ولا يمكن لفريق مسرحي آخر أن يقدمها. وبهذه الطريقة انقرض فن الكتابة المسرحية. ومن هنا نجد أكثر العروض المسرحية تأتي تحت عنوان (نص وإخراج فلان). أو تحت عنوان (نص فلان وإخراج فلان).

هذا الإلغاء لفن كتابة المسرح أوقف تطور فن الأدب المسرحي الذي سعى العرب طوال قرن ونصف قرن إلى امتلاك أدواته حتى حققوه منذ بداية ستينات القرن العشرين.

وإلغاء بناء العرض المسرحي المتكامل أدى ـ بالضرورة ـ إلى تدمير وجود الممثل بطلاً للعرض المسرحي، بل صار جزءاً ثانوياً من بناء العرض التجريبي. ولا تزيد مكانته عن مكانة قطع الديكور والإضاءة. فبدا الأمر في عروض المسرح التجريبي أن الممثل عدو المخرج. لكنه عدو لا غنى عنه. فاستخدمه المخرج بطريقة تخفيه عن عيون المشاهدين بأنواع الماكياج والإضاءة الخافتة والإسراف في السينوغرافيا أو الأقنعة. بل وصل الأمر أحياناً إلى حد وضع الشبّاك أو الستائر الشفافة في مقدمة المسرح. فكأن الجدار الرابع الوهمي صار موجوداً بطريقة تحجب الكثير من روح الممثل وفنه لتبقي على جسده.

لكن الإخفاء الأكبر للممثل هو أنه صار محروماً من أداء (دور مسرحي) وممنوعاً عنه. وكلنا يعرف أن القيمة الكبرى لإبداع الممثل هي في إتقانه لدوره. ومن أجل هذا الإتقان أنشئت معاهد التمثيل. وبسبب هذا الإتقان تفاوتت مكانة الممثلين. وكلنا يعرف أيضاً أن بناء الدور لا يأتي إلا من خلال مسرحية متقنة البناء الدرامي كائناً ما كانت المدرسة التي تنتمي إليها. وهذا البناء المتقن يقوم به الكاتب حين يرسم شخصياته عبر الحكاية وتطور الصراع وصرامة الحبكة. وحين استغنى مخرجو المسرح التجريبي عن النصوص المسرحية المتقنة حرموا الممثل من أداء الدور المسرحي. وصارت مهمتهم أن يستخدموا جسده لاستكمال التكوين الجمالي للعرض. وكان ذلك انهياراً لما بناه

المسرحيون العرب قبل عصر المسرح التجريبي.

ونتيجة لانعدام الأدوار المسرحية على خشبة المسرح العربي انعدم الممثلون القادرون. وتم هذا الانعدام أو الإعدام للممثل حين امتلأت الأقطار العربية بالمعاهد والأساتذة المختصين. وإذا بهذه المعاهد تقدم للحركة المسرحية العربية (مشخصين) يجيدون بناء حالة معينة أو مشهد صغير. ويعجزون عجزاً مطلقاً عن بناء الدور المسرحي. ومن يعترض على هذا الكلام يمكنه العودة إلى العروض التي تقدمها بلده أو العروض التي شاهدها ويشاهدها في غير بلده. وسوف يكتشف أن المسرح العربي خسر الممثل المجيد وكسب الممثل البهلوان. وما أفدح الخسارة وما أبخس الربح. وهي خسارة نتباهى بأننا نوغل فيها ونحيطها بهالة من التمجيد والتبجيل. فكأننا نجعل من تراجع فن أداء الدور المسرحي فناً. وهو ربح قد يمنح الممثل مرونة وليونة لم يحظ بهما الممثل من قبل. لكنهما بديلان عن تكامل فن التمثيل.

أما أخطر ما دمره المسرح التجريبي فهو علاقته بالجمهور. فلأول مرة في تاريخ المسرح العربي منذ نشأته حتى بداية تسعينات القرن العشرين يصبح المسرح دون جمهور إلا من نخبة قليلة لأن غالبية الناس لم تنسجم مع ألعاب المسرح التجريبي الشكلية. وهنا نشأت قضية فكرية بمقدار ما هي فنية. وهي: هل ننجرف وراء الجمهور الجاهل الذي لا يعرف الأشكال الجديدة، أم نجبره على مشاهدتها حتى تتكون لديه الثقافة المسرحية التي تعيده إلى المسرح من جديد؟ وكانت نتيجة هذه القضية الفكرية أن الجمهور أهمل المسرح.

والمسرح التجريبي الذي أهمل هذه النقاط الثلاث عمداً مع سبق الإصرار صار كأنه أراد أن يفقد جمهوراً عمداً مع سبق الإصرار أيضاً. وبذلك استطاع أن يهدم كل الجهود التي بذلتها أجيال متتالية من العاملين في المسرح لبناء قاعدة الاتصال الحي مع الجمهور. وقد اكتشفنا تراجع الإقبال الجماهيري عن المسرح منذ سنوات بعد أن حرصنا كل الحرص على إبعاده عنه. وبدأت محاولاتنا الجادة في استعادة الجمهور. لكن ما تبنيه في سنوات تهدمه في ساعات. ثم يصعب عليك أن تستعيد البناء. ولذلك تبوء بالفشل كل محاولاتنا في استعادة الجمهور.

بعد هذا العرض للمسرح التجريبي ودوره في المسرح العربي المعاصر نصل إلى السؤال الأساسي وهو: ما حالة هذا النوع المسرحي وإلى أين مآله؟

٥ ـ مستقبل المسرح التجريبي العربي

إن المسرح التجريبي الذي توصل إليه العالم في الهزيع الأخير من القرن العشرين كان تعبيراً عن يأس الإنسان وعزلته وعجزه عن التغيير. فهو إذن شيء مختلف تماماً عن نوعية وأهداف ما سبقه. فكان نوعاً جديداً لا يجمعه بما سبق إلا الاسم. ذلك أن المسرح التجريبي القديم كان يبغي دفع الناس إلى التغيير الاجتماعي ويحرضهم على الأمل بالتغيير. أما المسرح التجريبي الحديث فنقيض التجريب السابق عليه.

هذا المسرح هو الذي نقول عنه إن العرب لم يستطيعوا الوصول إليه ولا تحقيق خصائصه الكاملة إلا في القليل النادر الذي لا يعتد به. وهو الذي لن يستطيعوا الوصول إليه مهما جهدوا.

وسبب ذلك أن العرب لا يستطيعون ـ مهما بلغوا من اليأس في حياتهم السياسية والاجتماعية ـ أن يقفوا من أحلامهم وآمالهم بالمستقبل المشرق موقف الضائعين العاجزين. فهم يشعرون باليأس لكنهم في أعماقهم لا يستطيعون الاستسلام لهذا العجز. وهم مقهورون إلى درجة الشعور بالعزلة غير

قادرين على الانصياع لهذه الحالة. وبما أن المسرح التجريبي الحديث هذا لا يقوم إلا على نزعة اليأس المطلق والعجز المطلق فإنه لا يكتمل بكامل خصائصه وصفاته إلا باكتمال حالة الشعور باليأس والعجز. ففي هذه الحالة وحدها يستطيع المخرج أن يحقق ما حققته العروض الأوروبية والأمريكية التي اكتملت حضارتها بمقدار ما اكتمل طغيان أنظمتها. وإذا كان الإنسان يستطيع أن يقاوم الطغيان الواقع عليه في نوع من الدفاع عن كرامته، فإنه يبدو عاجزاً عن الوقوف في وجه الطغيان الذين يقوم به لتحقيق مكاسبه. فالإنسان يستنيم للثروة والرفاه أكثر مما يستنيم للظلم. وقد يسعى إلى محاربة الظلم الواقع عليه. لكنه عاجز عن دفع الظلم الذي يوقعه بنفسه على غيره حين يحقق له الرفاه. فيؤدي به ذلك إلى العجز واليأس. فإن إنسانيته النبيلة العاجزة. أما العرب الذي يقع عليهم الظلم فإنهم لن يستطيعوا الاستكانة إلى اليأس والعجز مهما بلغوا فيهما من السقوط وإلا حكموا على أنفسهم بالموت. ومن هنا فإن الحالة الاجتماعية والنفسية التي يقوم عليها المسرح التجريبي مفقودة عندهم أو ناقصة. ومن هنا سيظل مسرحهم التجريبي ناقصاً. وكل ما يفعلونه أنهم يحاولون تقديمه دون امتلاك ناصيته. ويأخذون من عناصره أشتاتاً هي ما نراها متفرقة على خشبات مسارحهم. ويقف الحال بهم عند هذا الحد.

ولهذه الحالة أسباب تعود إلى طبيعة مسرحهم ذاته. فمنذ نشأته قبل قرن ونصف قرن كان يحمل رسالة الحض على القيم الأخلاقية أو الوطنية أو القومية أو الاجتماعية. فكان طوال هذه المدة ميدان حرب لم يتوقف يوماً عن خوضها. وبذلك طبع نفسه بطوابع الدخول إلى مشاكل الأمة العربية والدفاع عنها، وطبع جمهوره بأن ظل هذا الجمهور يطلب من المسرح أن يكون ميدان تلك الحرب. وما دام المسرح العربي غير قادر على التخلي عن مهامه الاجتماعية والوطنية، فلن يستطيع الولوج إلى عالم المسرح التجريبي بشكل صحيح. ومن هنا فإن على المسرح العربي أن يعود إلى الحديث لا إلى الحداثة. وذلك يعني العودة إلى بناء العرض المسرحي المتكامل مستفيداً من الدروس الراقية التي أخذها من المسرح التجريبي.

□□

مواجع الشتات
رواية الانقلابات الكبرى

د. مصطفى ساجد مصطفى الراوي

ينشغل عبد الكريم ناصيف في معظم رواياته بالهم العربي على مستوياته المختلفة، فالهم السياسي يتداخل معه ـ وربما يقاطعه ـ الهم الاجتماعي أو الفكري. وقد تتآزر هذه الهموم لتشكل لوحة عريضة للمجتمع العربي بكل إحباطاته المتكررة.

ولأن الضياع العربي استطال حتى غدا إسفيناً يدق بين أوصال الشعب العربي، راح الروائي يلملم ما تبقى من روابط قوية يزج بها في لحمة الرواية، علها تديم الأمل الذي بدأ يتقهقر إزاء حالة التشرذم التي تعيشها هذه الأم مختارة، ولأن ناصيف كاتب روائي فهو على وفق هذا الوصف أقدر من غيره من المثقفين على الولوج إلى أعماق الوعي العربي وشرايينه الدقيقة، لأن هذا الجنس (أقصد الرواية) كتبت على أنها أدب الطبقة الوسطى والطبقات الأدنى(١) وهي أداة لتشريح المجتمع في روايته (مواجع الشتات) و(وجهان لعنقاء واحدة) يعزف على وتر الأمة الواحدة ـ رغم تشرذمها ـ بما تحويه من روابط عدة، فرابطة الإرث الحضاري، ورابطة الدم واللغة والتاريخ المشترك، كلها فواعل ومحركات إذا ما تم تفعيلها تكون قادرة على العودة السريعة، وهو بهذا يؤسس لمنظومة فكرية قد لا يبوح بها إلا نادراً ـ على نحو فلتات تظهر هنا وهناك ـ رغماً عنه، ربما بدافع ما يعتمل في عقله ووجدانه من حب تجذر عبر تربية قومية شملت أجيالاً متعاقبة ففاقت في فعلها كل محاولات القتل العمد والإرهاب الفكري والتيئيس الواقعي الذي تمارسه مؤسسات ودول خارجية وتباركه أنظمة حكم متآزرة معها سواء أكان ذلك بوعي أم بغيره... هذه الروابط والدوافع الفردية حيناً والجماعية أحياناً هي التي تبني الرواية وتسيرها إلى الأمام، مشكلة دوافع روائية تلهم الشخصيات أفعالها وردود أفعالها. فهي الفواعل التي تمسك لحمة العمل الأدبي وتجعله عملا فنياً متكاملا بعيداً عن المصادفات والافتعال.

وعلى الرغم من أن هذه الدوافع ليست ظاهرة للعيان ـ وهو ما يكسب العمل قيمته الفنية ـ إلا أن القارئ المدقق والمتمرس يراها نسغاً صاعداً وآخر نازلاً يغذي ديمومة الأمة على مستوى الواقع، والرواية على مستوى الإبداع... وإن كان هذا النسغ في حده الأدنى، وهو ما يجعل الأمة تقاوم على الدوام كل عوامل الموت والفناء الذي ألفته منذ آلاف السنين وعبر كل الهجمات الشرسة التي تعرضت لها. على أن هذا الأكسير الذي تفردت به لا يدركه إلا الحس الصافي، الذي يفهم التاريخ كله، لا أن يجتزئ محطة هنا وأخرى هناك. أما الغرباء عن هذه الأمة (أعداؤها وأبناؤها) فلا يمكن أن يبصروا أو يدركوا سر هذه الديمومة لأن حاستهم المادية

المتحركة بلا روح لا تستطيع أن تتوغل بعيداً لتصل إلى الخلايا النابضة العصبية على الموت في رواية (مواجع الشتات) يعزف ناصيف على وتر التشرذم وكبت الحريات بوصفه الوتر الأوضح نغماً في واقعنا العربي، كاشفاً عن أسبابه، دوافعه، ألوانه، فضلاً عن التحولات الكبرى التي لم يستطع الإنسان العربي استيعابها، مما حدا به (أفراداً وجماعات) إلى لي العنق والانقلاب بزوايا مستقيمة إلى الخلف أو الدخول في عمق المعمعة متحدياً وناقضاً عن كاهله كل ما ألصق به من زيف برغم عدم أهلية هذا التوجه.

فالحزب الذي يعد حامل لواء اليسار نراه بغمضة عين ينقلب إلى مستسلم يلغي كل إرثه الفكري ليتحالف مع ألد أعدائه(٢) ومن أجل تجسيد هذه الأفكار جمع ناصيف في متن روايته طيفاً سياسياً مختلفاً على المستوى الفكري وعلى المستوى المكاني لكن هذا الطيف وحدته بادئ الأمر فكرة مواجهة الصلف الصهيوني ثم مقارعة التسلط والبطش اليومي. فالهم متناغم والدوافع واحدة. فالعراقي (باقر) هارب من بطش نظام لا يسمع إلا صوته وشوقي من لبنان الجريح جاء ليحقق ذاته بعدما عجز لبنان الضعيف أن يقف في وجه الصهاينة وهكذا هي الحال مع (أبو الليل) الفلسطيني ويسار السوري. هذا الطيف المشتت عبر المكان نراه يلتقي عند نقطة محددة فهم (متجانسون.. متناغمون وهم فرحون بذلك التناغم والانسجام [الاستعمار فرقنا لكن فلسطين جمعتنا])(٣).

كل هذا الشتات تجمع في بؤرة وحدت ضياعه، فهو يتوق إلى الحرية التي حرم منها بفعل القوة والسطوة التي صنعتها أيد خارجية وغذت فيها عامل المصلحة الذاتية ورعتها دول عدوة ومؤسسات اجتماعية متخلفة، فإذا كان (باقر) هارباً من البطش السياسي فالأردنية (لبانة) هاربة من بطش العرف الاجتماعي (أنا أكره القسر، الإرغام أحب الحرية ـ الحرية)(٤) وكانت (لبانة قد تزوجت ذات يوم لكن دون أن تجد في برميل زوجها لحسة من عسل.. برميلاً خالصاً من الزفت كان زوجها فألقت به في القمامة لتنطلق حرة كشعاع الشمس)(٥) وهذا ما دفعها إلى الهروب آخر الأمر إلى إسكندنافيا رافضة الاقتران بباقر الذي طلبها وهي التي ذابت هوساً برجولته(٦) لكن ذلك التآلف سرعان ما ينفرط عقده بعد سلسلة من الهزات العنيفة التي تمنى بها حركات التحرر والمنظمات العربية، فالمنزلقات تترصد الأجيال جيلاً بعد جيل، ذلك لأن معظم قيادات هذه المنظمات والمؤسسات زرعت فيها عوامل الضعف، فصارت فخاخاً منصوبة، ما أن يحين وقت تشغيلها والاستفادة منها حتى تحيل المجموعات والأفراد المنضوين تحت رايتها إلى شرائم يصدم أحدها الآخر، بعد تصدع النهج الفكري الذي كان يسلكها في خيط واحد، وهذه اللعبة جزء من مؤامرة مصممة بالأساس لتفتيت أي تجمع يحاول بناء نموذج للمقاومة. فالمجموعة التي تمثل طليعة الأمة (الشتات المتآزر في جنوب لبنان) تتشظى مرة أخرى بفعل اتفاقات أوسلو ـ التي حرمت المقاومة من مواجهة إسرائيل ـ وهجوم الأمريكان وحلفائهم على العراق. فالمناضل السوري (يسار) يتحول إلى (زوج الراقصة صفية) وحسبه منها ما تزج في جيبه كل ليلة من دولارات(٧) و(أبو الليل) حزم حقائبه إلى غزة لإقامة دولة فلسطين كما نصت الاتفاقات، لكنه ما يلبث أن يعود مبشراً بعودة الانتفاضة من جديد بعد أن تبخر حلمه في إقامة دولة مستقلة، ويعود باقر إلى العراق بعد أن أدرك أن حجم المؤامرة أكبر من إسقاط نظام، أما الباقون فقد دفنتهم إسرائيل بفعل هجماتها على الجنوب اللبناني ولهذا أدرك باقر أن (الشتات يتشتت يوماً بعد يوم، يزداد شتاتاً ويشعر باقر وكأنه غصن عار في ليلة مثلجة من ليالي كانون(٨).

هوية الرواية وأسسها الفنية

تنتمي (مواجع الشتات) إلى عالم الرواية

السياسية، إذ اتخذت من الواقع السياسي الذي يعيشه جيل مشتت ميداناً تبث فيه همومه ومشكلاته. وهي تحاكي هذا الواقع في سلوك شخصياتها وتكشف مكامن الخلل الذي استشرى في البنية السياسية العربية (حكومات وأحزاباً وحتى أحزاب معارضة) ولهذا لم يكن من مهماتها أن تخلق عالمها الخاص أو تبتدع شخصيات لها تفردها، فمن مهمات الرواية السياسية أو الواقعية الولوج إلى عمق المجتمع والبحث في خفاياه. والكشف عن الدور السياسي الذي تعيشه أمة ما فهي على وفق هذا الوصف مبضع يتحسس الجرح، يستأصل ما استطاع ويدلل على المستعصي. وقد جعلت الرواية من المكان الروائي ميداناً فسيحاً هو رقعة الوطن العربي ممثلاً بشخصيات تنتمي إلى أجزائه، وجعلت من جنوب لبنان بؤرة مكانية ترتسم عليها ملامح المكان الفسيح، فالروائي لم ينقلنا إلى منطقة في الجزائر مثلاً، بل فضل أن يأتي بالجزائر عبر شخصية (بلقاسم) الهارب من أتون القتل الجماعي المجاني.

وإذا كانت الرواية قد حادت عن معالجة كل مشكلات الأمة، فإنها لم تنسَ أن تشير هنا أو هناك إلى الظاهرة، مكتفية بالتلميح حيناً والتصريح حيناً، لأن جسد الرواية لا يتسع لمثل ذلك الكم من المشكلات، وهي بعملها هذا إنما تريد أن تكشف عن عمق الجرح العربي مكتفية بالتركيز على هم من همومه، إذ وجدته محور الهموم، وفي عملها هذا إشارة صريحة إلى تلاحم المشكلات وارتباطها بموضوعاتها التي تحاكيها، على أن الرواية رصدت بعمق وموضوعية جذر المشكلة، لأن فقدان الحرية جر وراءه كل هذه المآسي والآلام.

إن ولوج الرواية إلى مثل هذه اللعبة له ما يبرره على المستوى الفني فلو أنها دست أنفها في كل مشكلة، لضاع منها نسيجها الذي لا يقبل الانتشار الأفقي، ولأصبحت رواية تعليمية مترهلة، وعلى وفق هذا الوصف احتفظت الرواية بلحمتها الفنية من دون أن تضحي بالأسس الفكرية والمضمونية.

شخصيات الرواية وأحداثها:

حين نصف رواية ما بأنها (سياسية فكرية) لابدّ لنا أن نستسلم لمواصفات هذا اللون الأدبي وأدواته الفنية، فلا ينبغي أن نبحث عن لعبة الزمن وتخيلية المكان، فكلاهما واقعي يسجله الروائي على نحو موضوعي، وليس للروائي أن يقيمهما على وفق رؤى خاصة به، صحيح أن بإمكانه أن يوظفهما توظيفاً فنياً، لكنه بذلك يخسر واقعية الرواية التي أراد منها أن تسجل على نحو دقيق مرحلة من حياة الأمة.

أما الشخصيات الروائية فقد سلكها مسلكاً يتوافق مع رؤيته الواقعية لكنه مع ذلك تصرف على نحو فني في بناء شخصياته، واكتفى من هذه الشخصيات بما يخدم مخططه الروائي، فلم يعقب شخصياته منذ الولادة، وإنما قدمها لحظة الأزمة الروائية متكاملة التكوين لينتخب منها ما يحقق هدفه في الرواية وقد رأى أدون موير أن رسم الشخصية وطبيعتها وقدراتها مرهون (بالمقدار الذي يتطلبه الحدث)(٩) فالشخصيات جميعها متساوقة مع الأحداث، تابعة لها، تنفعل بها، فهي شخصيات قدر لها أن تعيش واقعاً سياسياً فرض عليها، وليس لها أن تغير فيه شيئاً. ولعل العلاقة الأصيلة بين الحدث والشخصية في الرواية السياسية هو ما جعل شخصيات الرواية بمثابة مرآة للأحداث العامة، على أن هذه العلاقة قد تنفرد في الرواية السياسية، فتبدو وكأنها عملة ذات وجهين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فقد عدهما (هنري جيمس) كياناً موحداً إذ يقول (فما الشخصية سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية)(١٠). فيما يذهب الدكتور محسن الموسوي إلى القول (فالأحداث ليست دوماً يقررها الشخوص، بل في بعض الحالات تصبح هي المقررة)(١١) ولما كانت

شخصيات (مواجع الشتات) هي عامة الناس فقد كان لزاماً على الروائي أن يجعلها غير قادرة على صناعة الحدث، وهي على وفق هذا الوصف تصبح من وجهة النظر الروائية هشة، منفعلة لا فاعلة، وهي حال جميع طبقات المجتمع العربي وشرائحه الاجتماعية، وبذلك يرسخ فكرة واقعية، وهذا ما يفسر لنا عدم قدرة هذه الشخصيات على الصمود بوجه أعاصير الأحداث وتقلباتها مع وجود بعض الاستثناءات التي صممها الروائي بوعي كامل للدلالة على ما سبق وقرناه بأن الأمة تمتلك مقومات البقاء على الرغم من كل مظاهر الجفاف والموت.

على أن هذا الوصف لا يلغي حيوية هذه الشخصيات وقدرتها على الإدهاش روائياً، فجميع الشخصيات تمتعت بمثل هذه الصفات - إلا ما ندر - وحسبك من الشخصية الروائية قدرتها على الإدهاش(١٢) فلم يكن من المنتظر روائياً عودة باقر إلى العراق إلا مقاتلاً لنظامه لكن عودته كانت متضامنة بعد سلسلة أحداث عاشها وخبر نوايا أعداء العراق، ولم يكن من المنتظر حسب أحداث الرواية أن ينسلخ يسار عن معركته مع الصهاينة، لكن الأحداث كشفت انسلاخه بفعل توجهات فردية مريضة، على أن الروائي لم يترك هذه التحولات من دون أن يجهزها بأدوات الإقناع، فقد كشفت كل شخصية عن أفقها الجديد من خلال الحياة المعيشة. ففي الصفحات الأولى من الرواية - والتي تعد الحاضنة للشخصيات وسماتها - يقرأ هذا الحوار.

(- لكن، أتعلم ما هي القلعة؟ عاد يسار إلى تساؤله شبه مستنكر

- هي جدار مصمت من اسمنت، ارتفاعه ألف متر! رد باقر وعيناه تلمعان ببريق التحدي.

- مع ذلك تفكر بـ.... بدا يسار ساخراً لكن سرعان ما قاطعه أبو الليل وهو ينظر نظرة خاصة إلى صاحبه

- ولم لا؟ إنه باقر خبير تسلق الجبال.. فاسمعوه وأطيعوه

- أنت تسخر أبا الليل؟...)(١٣).

في هذا المقطع تتضح رؤية باقر العميقة بأن الإنسان قادر إذا أراد، في حين نجد الضعف يبدو واضحاً في لهجة كل من يسار وأبي الليل... قد يمر القارئ على مثل هذه المقاطع مروراً سريعاً فلا يدرك حين يحدث التحول أسباب ودوافع الشخصيات وبذلك يراها تحولات غير مبررة، لكن الذي يقرأ الرواية بإمعان يدرك سر هذه التحولات، وقدرة الروائي في زرع إرصادات متكررة تفضي في نهاية المطاف إلى الهدف المنشود.

إن التحولات السياسية والتي واجهت الشخصيات حفزتها على المضي في الحياة على وفق رؤية فنية مصممة من لدن الروائي، صحيح أن معظم هذه الشخصيات وجدت في النكوص طريقاً للخلاص وهو الذي صدم القارئ المتعجل، ولكن أليس هذا النكوص هو سمة جيل وربما أجيال؟ لقد سجل الروائي بحق قدرة فاحصة وثاقبة في التقاط المتخفي من حياتنا التي نعيش.

إن قارئاً يعيش مع صفحات الرواية ويقرأ ما بين سطورها، لا يجد في مصائر الشخصيات أي غرابة، فالروائي كان قد جهز شخصياته على نحو متقن لتصل إلى مبتغاها الذي كان يتحرك في داخلها على نحو خفي، لكن قارئاً متعجلاً يتلهف لما يحدث سيجد من سلوك هذه الشخصيات شطحات روائي وربما يتهم الروائي بالافتعال.

إن الواقع المرير الذي ولجته الشخصيات، وتتالي الصدمات إزاء شخصيات لم ترسخ قدمها لابد أن يؤدي إلى مثل هذه المنزلقات الحادة وهو ما يعده علم النفس من قبيل الاستسلام والنكوص بسبب (الحرمان والإحباط وخيبة الأمل)(١٤) وقد عد فرويد (الإنسان ضحية وطأة ثلاث فئات من القوى

المتصارعة المحفزات الغريزية، الضمير، ومطالب الواقع)(١٥) وقد أجمع الأعداء على تضخيم الأولى، وإضعاف الثانية، أما الثالثة فهي ما نراه في واقعنا المرير، فهل يمكن أن نعثر على شخصيات أصلية على وفق هذا الوصف؟

من هنا ندرك لماذا أصبحت معظم هذه الشخصيات تابعة لا صانعة للأحداث، فهذه (لبانة) تهرب من واقعها الاجتماعي إلى الشمال الأوروبي، والقائد في إحدى فصائل الثورة الفلسطينية يتحول إلى تاجر همه اكتساب الثروة لتأمين الغد. وابنته (فاديه) لا تفكر إلا بالهجرة، لا بل تشترط في شريك حياتها أن يسافر إلى أي مكان في الدنيا فـ لا زواج بلا سفر قالت بنبرة الحسم)(١٦) ويسار ـ وللاسم دلالته ـ يتحول إلى (تيس) لا يهمه من الأمر إلا (البزنس) وإذا كان (باقر) قد حاد عن هذا الوصف واتجه اتجاها آخر فلأنه يمتلك تربية بيتية أكسبته شيئاً من الصفاء الداخلي وقدرة على الصمود، فضلاً عن وجود أقربائه (إخوانه) في العراق، ولعل الدافع الأكثر أهمية في هذا المسار هو ما تعرض له من تنكيل على يد الحزب الذي خدمه مذ كان طفلاً، وهذا ما يفسر لنا اختراق الشخصيات حال تعرضها إلى الهزات الكبرى والذي يعزوه (يونغ) إلى التكوين البيئي والحوافز الداخلية(١٧) فضلاً عما حمله الروائي لهذه الشخصية من صفات (النموذج) في مقابل هذه الشخصيات هناك شخصيات عاشت الأحداث في العراق واكتوت بنارها، وقد حافظت هذه الشخصيات على مواقفها عبر تقلبات الزمن والأحداث، ومثلت النموذج الحي لما ينبغي أن يكون، ومع ذلك لم تسلم من التشتت داخل الوطن، فكان لها الموت بالمرصاد. وهي على العموم لم تكن إلا شخصيات مؤازرة، ألهمت الشخصيات الأساسية دوافع الحركة، كما هي الحال مع أقرباء باقر الذي قذف بنفسه إلى حضن العراق حال اشتداد المعركة.

لغة الرواية

قبل الدخول إلى لغة الرواية، لابد من الوقوف على بعض الحيثيات والعتبات التي رافقت صدور النص، فمن خلال هذه العتبات نستطيع تحديد الكثير من الظواهر، فلغة الرواية التي تكتب في خضم الحدث تختلف عنها لو أنها كتبت بعد الحدث، ففي الحالة الأولى يكون الوهج العاطفي هو المحرك في حين تكون لغة المنطق هي السائدة في الحالة الثانية، وبذلك تتباين اللغة حسب الزمن الذي كتبت فيه ولما كانت علاقة الأدب بالسياسة غالباً (ما تتأرجح بين نقطتين نقطة عمياء، وأخرى مبصرة، تدخل العلاقة من نقطتها العمياء عندما يكون العنصر المهمين هو توصيل الرسالة السياسية، أما العلاقة في نقطتها المضيئة، فهي التي تنطلق من فهم أن العمل الأدبي، هو ممارسة لغوية أساساً)(١٨).

على القارئ أن يقرأ تاريخ نشر الرواية التي حددت عام ٢٠٠٢ أي أنها كتبت قبل احتلال العراق، وكانت المعركة محتدمة، وهذا يؤشر إلى حد بعيد إلى ماهية اللغة التي كتبت بها، والجو العام الذي ألقى بظلاله على مخيلة الروائي وروحه. فكانت لغة تعبوية أرادت أن تشحذ همم جميع شرائح المجتمع، فضلاً عن توجهها إلى الحكام بقدر توجهها إلى الشعب، محذرة من عواقب ستدفعها الأمة وربما طالت الحكام أنفسهم، وفي الوقت نفسه توجهت الرسالة إلى قيادة العراق علها تسمع صوت غيرها فتدرك قيمة هذا الشتات فالرسالة إذن ذات مسار شمولي، وهذا ما حتم عليها أن تحط مرساها في مسامع هذه الاتجاهات. كل هذه العوامل حتمت على الرواية أن تكون ذات لغة سهلة مباشرة مسموعة تنحو نحو المباشرة والخطابية أحياناً بعيداً عن اللغة المغلقة التي قد لا يفهمها إلا قارئ متمرس أو مختص. على أن هذا الوصف لا يلغي أدبية الرواية، وقد تفحصنا في أكثر من موضع أدبيتها العميقة وتقنياتها الحديثة.

وعلينا أن نتذكر مرة أخرى زمن كتابتها، إذ كتبت في لحظة امتزج فيها الوعي السياسي بالوعي الأدبي، وكان لابد أن يأخذ كل نصيبه، فقد عاش الروائي بكل جوارحه هذا المصير القلق الذي عاشه العراق، وتملكه الخوف والجزع مما ستؤول إليه الأوضاع، وهكذا تصدح الرواية بخطابية عالية النبرة، لكن الروائي ما يبرح أن يتذكر أنه يكتب أدباً فيرتقي بأسلوبه ولغته إلى عالم الأدب الذي يلمح تارة ويغمز أخرى، جاعلاً من مفرداته وسطوره مستودعاً لذرات دقيقة لا ترى إلا عبر ذائقة أدبية عالية، وقد عبرت الرواية عن الحياة الأدبية للمجتمع العراقي والعربي عبر لمسات بارعة كشفت المستور من دون أن تهبط إلى الطرح المباشر. وإذا كانت لغة السرد على وفق هذا الوصف ونتيجة لهذه الضغوطات، وهي لغة تخص الروائي وليس لأحد أن يتدخل فيها، فما هي حال اللغات الأخرى (الملفوظات) ونعني بذلك لغة الشخصيات؟ هل نسجت على منوال لغة السرد" فاستأثر بها الروائي، أم أنها منحت الشخصيات لغاتها الخاصة فصارت تتساوق مع خصائصها وأفكارها؟ وهنا لابد من استعراض الأشكال الثلاثة للحوار: الحوار المباشر، المنولوج، والحوار غير المباشر.

لعل من أولى وظائف الحوار هو التمييز بين الشخصيات المختلفة، فلكل شخصية ملفوظها الخاص الذي يحمل كينونتها الكاملة (١٩) فضلاً عن كونه ميداناً للتمييز بين صوت الروائي وصوت شخصياته(٢٠).

ففي حوار الشخصيات المباشر مع بعضها، تتمثل قدرة الروائي على أداء حوار رشيق، سريع الانتقالات، لا تستأثر به شخصية من دون الأخرى. فالحوار يتقافز على الشفاه مشيراً إلى الموضوعة، كاشفاً عن وجهة نظر كل شخصية على نحو مميز، وعلى وفق رؤية عميقة تستبطن الداخل متخذاً من الملفوظ سمة من سمات الشخصية، وقد أدى معظم الوظائف المنوطة به.

ـ آوه! أية أنامل! بدا عبد الرحيم يتأوه بين الآن والآن، أنت تريحني، كثيراً تريحني. تابع.. تابع.. دلك.. دلك يا إلهي! ماذا كنت سأفعل لولاك!؟

كان عليك أن تأتي بخطيبتك! قال باقر مازحاً

ـ خطيبتي!! لكن لم أخطب بعد!!

ـ كيف وأنت تهيئ المنزل؟

ـ أهيئ المنزل ثم أخطب

ـ وإن لم تجد الفتاة؟

ـ الفتيات على قارعة الطريق. فقط أشر بيدك(٢١)

ألست هذه التأوهات والغزل الخفيف ما يثير الانتباه. والتأكيد على التدليك ألا يدل على عاهة أخلاقية ما. وفي هذا النص نتحسس معظم مواصفات ووظائف الحوار الروائي الجيد في سرعة الانتقال ورشاقة العبارة، فضلاً عن كشفه لوجهة نظر الشخصين المتحاورين فـ(باقر) يرى الحياة الزوجية مشاركة حتى في تأثيث المنزل في حين يفهم عبد الرحيم أن الزواج مؤسسة يسيرها الزوج وما على الزوجة إلا القبول. إلا أن هذا النسيج تكسر منطقيته بعض الحوارات الخطابية التي تستعرض الأفكار من دون ربطها بالواقع، وقد يستغرق في بعض الحالات أسطراً وربما جزءاً مهماً من الصفحة، وهذا ما يجعل الحوار أشبه بالخطبة الوعظية(٢٢) وهي على العموم لم تجرح الإحساس بجمال الحوار وقدراته الوظيفية إلا في حالات نادرة.

أما الحوار غير المباشر (المستحضر بوساطة الراوي) وهو شكل من أشكال الحوار الصامت، فيأتي من خلال نقل الراوي لحوار الشخصيات لا كما يصدر عنها، بل من خلال صياغات الراوي، وبذلك يمتزج صوتان في الجملة الحوارية فتصبح وجهة النظر محكومة برؤية الروائي، وكأنه يستبطن الشخصية ودوافعها حال نطق حوارها، وهو تدخل يجعل

الحوار ممسرحاً، يجهز الروائي المنظور أمام القارئ وبذلك تضمحل قدراته الإيحائية، وهذا ما دفع (ليون سرميليان) إلى أن ينصح الروائي بالكف عن هذا اللون أو التقليل قدر المستطاع من تدخلاته المسرحية(٢٣). وقد انتقل هذا اللون إلى الرواية من خلال المسرح، لأنه الجنس الذي سبق الرواية، فكان تأثيره واضحاً فيها. وحين نقرأ هذا الحوار يتبين لنا صدق ما قلناه.

ـ اصبر قليلاً. رد إمبراطور العالم، الذي لم يكن قد شفى غله ما ألحقه من خراب في العراق. قبل أي هجوم، يجب أن تكمل عملية التدمير للبلاد. الإبادة للجيش، فلا يصيب جندنا أذى!!

ـ هه!! ما رأيك الآن؟ سأل جيمس بيكر صاحبه، الأمير الذي كان ينتظر على أحر من الجمر.

ـ لم يشف غلي بعد، رد الأمير المفدى، وهو يكظم غيظاً عظيماً في صدره ما يزال في العراق نفس يتردد(٢٤).

(رد إمبراطور العالم، الذي لم يكن قد شفي...)

(سأل جيمس بيكر صاحبه الأمير الذي...)

(وهو يكظم غيظاً...)

هذه العبارات هي من صنع الراوي ولا علاقة للمتحاورين بها وهو ما يجعل الروائي (الراوي) منحازاً، وكأنه يريد أن يكشف نوايا الشخصيات المتحاورة. وقد كثرت مثل هذه الحوارات في الرواية مما أضر بها فنياً، إذ جعل الروائي من نفسه قائداً يقود الشخصيات لكي نفهم نواياها.

وهكذا استبطن الروائي شخصياته فجعلها واضحة أمام القارئ، وصار الحوار هجيناً كما يراه باختين(٢٥).

أما الحوار غير المباشر الحر والذي عرف نقدياً (بالمونولوج) فقد اكتنزت الرواية بالعديد منه، وهو أخطر أنواع الحوار، فقد يثري الرواية إذ كان بارعاً، ينير الشخصية، وقد يثقل الرواية فيجعلها تنشغل بحديث لا يقدم لها أو للشخصية أي ثراء.

وفي هذا اللون يدور الحوار بين شخصيتين متوحدتين في الكينونة (الشخصية) لكنهما مختلفتان في الرؤية والوعي والزمن، فهو حوار بين (أنا) الآن و(أنا) الماضي، وكأن الشخصية في منولوجها تحاكم نفسها أو أنها تثري ذاتها من خلال التأكيد على اللحظات الفاعلة، وقد تميل بعض الشخصيات إلى استخدام ضمير المخاطب (أنت) وهي تتحدث عن نفسها مما يدل على أن حالة من الانفصام قد حدثت للشخصية بين الماضي والحاضر.

وقد عدّ (ميشال بورتور) لعبة الضمائر هذه (الوسيلة الوحيدة للتمييز بين مستويات الوعي واللا وعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص)(٢٦).

وقد تحقق هذا اللون في (مواجع الشتات) على نحو واسع والملاحظ أن هذا اللون استأثرت به بعض الشخصيات من دون الأخرى، ولاسيما شخصية باقر التي تعد الشخصية الرئيسة في الرواية. مما يعني أن الروائي استخدمه بوعي تام، فلم يجعله من نصيب كل الشخصيات. وقد وظفه توظيفاً متيناً متقناً فهو يفسر المواقف ويدعم تحركات الشخصية في الحاضر، ويكشف للقارئ ما غاب عنه من السلوكيات والأفعال. ولعل هذا المنولوج يفسر لنا إلى حد بعيد لماذا عاد باقر إلى العراق بعد هجوم الأمريكان. (كان ذلك قبل اثني عشر عاماً، وكنت ما أزال شاباً يمور حماسة واندفاعاً.. هززت رأسي استغراباً فقال:

ـ عجيب في أرض الكرد ولا تفهم الكردية؟

ـ أنا في أرض العراق.. ولغتي العربية؟

ـ مرحباً مرحباً.. عراقي.. إذن.. من عصابتنا

ـ أنت من يا صديقي؟

ـ نحن إسرائيل... حبيبي

.... سامي عبد الرحمن الكردي كنت أعرفه، وكنت أسلم بأن من حقه أن يسعى لاستقلال كردستان.. لكن أن يكون يهودياً يتقن العبرية فأمر أثار استغرابي...

سنة ونصف السنة ظللت بعد ذلك في كردستان.. لكن دون أن أفكر بإجراء عملية وإطلاق طلقة. وحين أصابتني شظية في كتفي حمدت الله في سري.

كان عليهم أن يعالجوني وكان أقرب مكان للعلاج سورية...) هذا المنولوج الداخلي الذي استغرق مع باقر أربع صفحات.. قادنا إلى فهم الشخصية على نحو تفصيلي، ولذلك لم يفاجئنا قراره بالعودة، فقد كشف عن ممارسات حزبه، وعن التعارض بينه وبين الحزب الذي يبدأ يكبر شيئاً فشيئاً حتى وصل إلى القطيعة والفصل. وقد كشف فيه عن مكوناته البيئية ونضاله إبان طفولته وانتماء العائلة وصفات تفرّد بها عن أقرانه.

لقد مرت لحظة لقائه باليهودي في شمال العراق بمرحلتين، الأولى وقت الحادثة أي قبل اثني عشر عاماً، والأخرى وقت الاستذكار، وفي كلا المرحلتين شكلت له صدمة، لكنها في الأولى كانت صدمة غير واعية ولذلك لم تترجم الصدمة إلا بالأمنيات والإحجام عن مواجهة العراقيين، لكن تراجم الأحداث شكل لحظة استعادة للوعي الضامر وصدمة جوهرية أوصلته إلى قراره بالعودة إلى العراق والمشاركة في دفع الأذى عن العراقيين. وهذا هو ما يرجى من (المنولوج) أن يكشفه للقارئ، وبخلافه يصبح المنولوج أداة ترهل يسم الرواية. وإذا كان (المنولوج) في معظم الحالات وكأنه محاكمة للذات بين لحظتين، فإنه في هذه الرواية قد برأ (الشخصية) من انحرافها لأنه كشف لها ما كانت تجهله قبل أن توغل في مسارها المعادي للشعب. على أن الروائي لم يسمح لشخصيته أن تبوح بلسانها أو أن تقدم حديثها في اللحظة التي تسبق (كل تنظيم منطقي، لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن)(٢٨) وعلى هذا الفهم عده (دوجاردان) صنو الشعر، لكنه لا يخضع لقواعد اللغة(٢٩) لأن الروائي أراد لأثره أن يكون أدبياً محضاً، فلا يختلط بالهلوسة أو حديث الأحلام.

مرجعيات النص الروائي

مهما بلغت درجة صفاء النص فإنه يبقى على رأي جوليا كرستيفا (خاضعاً لسلطة نصوص تفرض عليه عالماً ما)(٣٠)، ذلك لأن الأديب فضلاً عما يمتلكه من موهبة فطرية، يتشكل في المحصلة النهائية عبر سلسلة من الأطر الثقافية والفكرية التي تفرض عليه هذه الصورة أو تلك، (فالأنا) التي يراها بارت صنو الكاتب ليست (بريئة) كل البراءة، فهي متشكلة من اختيارات من نصوص متداخلة ومتقاطعة(٣١) وعلى وفق هذا الوصف (فالأنا) (متعددة) تلتحم في ذات الكاتب ليبدع نصاً منفتحاً على كل ما تشربته عبر رحلتها الثقافية، التي تستقبل وتختزن الكثير، فكلما اتسعت ثقافة الأديب وتنوعت مصادره صار أشبه بلوحة فنية زاخرة الألوان، وهو ما يجعل النص المولد ثر الدلالات واسع الانتشار في ميادين المعرفة.

وإذا ما علمنا أن (ناصيف) أديب واسع التجربة كثير التحولات داخل الأجناس الأدبية، فضلاً عن إتقانه للغات عدة، أدركنا أنه والحال هذه سيكون مستودعاً ثراً لأفكار ورؤى، تتآزر أحياناً وتتقاطع داخل نصه، وتأسيساً على هذه الحقيقة نلحظ التناص الخارجي واضحاً في روايته فقد تقاطعت داخل (مواجع الشتات) الخطابات التاريخية والسياسية والاجتماعية والأيديولوجية فضلاً عما زخرت به من مسحة فلكلورية، أضفت على خطابه خصوصيته العربية، على أن هذا الوصف لا يعني استسلام الأديب لهذه الثقافة أو تلك أو أنه

أصبح أسير طروحات هذا التيار الفكري أو ذاك، فهو قليلاً ما يتضامن مع نصوصه الوافدة، بل غالباً ما نراه يقاطعها، فيوظفها توظيفاً عكسياً، وغالباً ما يستثمرها في إطار المفارقة، وقد يجهض مقولات ويفند أخرى عبر معطيات جديدة لم تكن قد ظهرت إبان المرحلة التي قيلت فيها تلك النصوص (ألم يقل ديكول أنا فرنسا وفرنسا أنا ــ فكان رد الروائي ــ ديغول مضى وها هي فرنسا باقية)(٣٢) والمتفحص لمرجعيات (مواجع الشتات) يراها متلونة كلون الحياة نفسها، فالأدبي إلى جانب التاريخي والاجتماعي والأيديولوجي والسياسي وإلى ما تحويه الحياة من ضروب المعرفة، وإن كان النص الأدبي هو الأبرز ــ ولاسيما مواجع السياب وتنهداته على ضفاف الخليج ــ إذ شغلت هذه المرجعيات حصة الأسد نسبة إلى غيرها، وفي كل مرة نراه في موقف مختلف مع النص السيابي، فمرة متضامناً وثانية معرضاً وثالثة يجعل من النص ميداناً لإبراز المفارقة المضحكة المبكية في آن معاً. فعندما يحاكي السياب قالباً الرؤى والأفكار نسمعه يهتف على لسان (باقر).

نزع ولا موت

نطق ولا صوت

من يصلب النساء في بغداد

من يذبح النساء في بغداد

من يذبح الأحفاد والأجداد(٣٣)

هذه المعارضة في إطار النص السيابي جاءت لتربط الماضي بالحاضر، هولاكو ببوش. والمصير الذي يعانيه شعب العراق في كلا الواقعين. وإذا كان السياب يبث شكواه تجاه الواقع الاجتماعي المرير، فإن النص في سياقه الروائي موظف ليحاكي الوضع السياسي المرير الذي يعصف بالعراق، وعلى وفق هذا الوصف يصبح السياب معادلاً موضوعياً للإنسان العراقي الذي يسحقه التسلط الداخلي والخارجي على السواء. وإذا كانت نصوص السياب في مجملها تحاكي الخليج وتبث شكواها له، فإنها في السياق الروائي تتوجع من دسائس الخليج ممثلة (بحاكمه) وهو ما يجعل نص السياب يتجه صوب المفارقة، التي تحمل طاقات إيجابية ثرّة الدلالة... وحين تجنح إحدى قصائد السياب صوب نهايتها، يكون (باقر) قد اتخذ قراره النهائي بالعودة إلى العراق، ملقياً بنفسه في الحريق وقد شكل هذا التآزر في الموقفين تلاحماً على مستوى المصير الذي آل إليه السياب والمصير الذي يؤول إليه الشعب العراقي كله.

وا حسرتاه متى أنام

فأحس أن على الوسادة

في ليلك الصيفي طلا فيه عطرك يا عراق

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبة

....

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: ...عراق... ليس سوى العراق

فمتى أعود إلى العراق؟(٣٤)

وقد شكلت هذه القصيدة (إرصاداً) روائياً لدى القارئ ينبئ بأن الشخصية على طريق الالتحام بالوطن، بعد أن اتضحت أمامها الرؤية الشمولية، فـ(صدام حسين) ليس سوى قميص عثمان، إنما الهدف هو العراق أرضاً وشعباً وحضارة.

إنه نص مغر يحمل دلالات ثرّة، ففيه نشم رائحة محاسبة الذات على ما مضى، صحيح أنه ما زال يسير في معاملة الرحيل إلى كندا، لكن الصحيح أيضاً أن ذاته كانت تقاوم هذا التوجه وترفضه وما أن سمع بخبر رفض طلبه للسفر حتى بدا الارتياح على محيّاه (الحمد لله!! هتف باقر وهو يشعر بصخرة

تنزاح عن صدره)(٣٥) وهكذا يشرأب الحنين إلى الوطن رافعاً برأسه إلى السماء، ضاغطاً بقوة على مخيلته المتحفزة للقاء أرض العراق، وكأن (باقر) ينجو من المصير الذي لحق بالسياب من دون أن يرى العراق فيتخطاه بعد أن يقرر العودة، برغم كل الأهوال والمخاطر(٣٦) ويدعم باقر قرار عودته إلى العراق متمثلاً أبيات لأبي ماضي(٣٧) ثم يصل إلى الحسم مع

بلادي وإن جارت على عزيزة

وأهلي وإن ضنوا عليّ كرام

ليخلص في آخر سطر من الرواية ولسان حاله يصيح (ها أنذا عائد إليك يا عراق!! أموت معك أحيا معك، لكن ليس بغيرك يا عراق!!)(٣٨).

على أن مرجعيات النص لا تقف عند الميدان الأدبي، فقد استخدم الموروث لدعم فكرة التناسل في المواقف، مستشهداً بمقولة عمرو بن العاص (ترابها ذهب ونساؤها لعب ورجالها عبيد لمن غلب)(٣٩) وفي نظرته إلى الصهيونية راح ينهل من شكسبير الذي لم يجد أبلغ منه في وصف اليهود متخذاً من (شايلوك) مثالاً للحقد والاستغلال(٤٠) وقد عزف على وتر المفارقة بوصفها الأكثر دلالة على انقلاب الموازين إذ اتخذ من المقولة الشيوعية (يا عمال العالم اتحدوا) مرتكزاً لقلب الموازين (يا أنصار الأنكو أمريكان اتحدوا)(٤١) أما صخرة سيزيف فكان حضورها معادلاً لما يتحمله العراق لوحده (٤٢) أما الموروث الشعبي فقد انتشر على امتداد مساحة الرواية(٤٣).

بعد هذه العجالة التي لم ولن تقوى على تقييم الأثر تقييماً يلم بكل ما زخرت به من رؤى وأفكار، نتساءل، هل استطاعت الرواية أن (تكبس الملح على الجرح)؟ وهل قدر للإنسان العربي أن يقرأها بوصفها جزءاً من حياته؟ وهل أدرك الحكام العرب فداحة ما اقترفوه من جريمة بحق الشعب العراقي؟ التي ستطالهم طال الزمن أم قصر، أما أن للموطن العربي أن يدرك الخطر الداهم والمحدق به من جراء سياسات أنانية لا تقيم وزناً إلا لأهوائها وغرائزها؟ وإلى متى تظل النعامة دافنة رأسها في الرمال؟ وإذا كان العربي ما يزال بعيداً عن حجم المخطط فما عليه إلا أن يطالع شاشة التلفاز ليعرف ما يفعله الاحتلال من قتل وتدمير، وما يمثله من إهانة واحتقار وهدر للكرامة، وما تجره الأيام من ضياع شامل فضلاً عما يكابده العراقي في حياته اليومية التي أصبحت جحيماً لا تتحمله إلا عنقاء عصية على الفناء، وهل أدرك العربي من محيطه إلى خليجه حجم المخطط الصهيوني الذي تنفذه أمريكا على أرض العراق؟ إذ لم يستطع أن يدرك كل ما يحدث فعليه أن يقرأ الرواية، فهي سجل صادق وأمين لمرحلة تاريخية مرت بها الأمة وعليه أن يكيف نفسه لما سيلاقيه في قابل أيامه. فالخط الجديد الذي تنتهجه الصهيونية صناعة حرب إسلامية إسلامية. وإلى أن يفيق هذا السبات العربي تكون إسرائيل قد امتدت أفقياً وعمودياً في الجسد العربي المنشغل بالهزيمة والمترنم بها والتي استمرأها لعقود طويلة مضت حتى صارت توأمه.

المصادر والمراجع

١ ـ ينظر الرواية الإنكليزية/ ولتر آلن/ ترجمة صفوت عزيز جريجس/ مشروع النشر المشترك/ بغداد القاهرة /ب ت/ ص.١٠١

٢ ـ ينظر مواجع الشتات /عبد الكريم ناصيف/ منشورات وزارة الثقافة/ ط١/ ٢٠٠٢/ ص٢٧٦ـ٢٨٠.

٣ ـ مواجع الشتات/ ص.٤

٤ ـ مواجع الشتات/ ص.٧٠

٥ ـ مواجع/ ص.٦٩

٦ ـ مواجع/ ص.٧٠

٧ ـ مواجع/ ص.٤٦٣
٨ ـ مواجع/ ص.٦١٠
٩ ـ بناء الرواية/ أدوين موير/ ترجمة إبراهيم الصيرفي/ مراجعة د. عبد القادر القط/ الدار المصرية للتأليف والترجمة/ القاهرة/ ١٩٦٥/ ص.١٦
١٠ ـ نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث هنري جيمس وآخرون/ ترجمة وتقديم إنجيل بطرس سمعان/ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر/ القاهرة/ ١٩٧١/ ص٣٢.
١١ ـ الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة/ د. محسن جاسم الموسوي/ منشورات وزارة الإعلام/ بغداد/ ١٩٧٥، ص.١٧٩
١٢ ـ ينظر تاريخ الرواية الحديثة/ ر. م. البيرس/ ترجمة جورج سالم/ منشورات عويدات/ ط١/ بيروت/ ١٩٦٧/ ص.١٨
١٣ ـ مواجع/ ص.٥
١٤ ـ علم النفس التطبيقي/ أندريه مورلي دانينو/ ترجمة نظمي لوقا وصوفي عبد الله/ دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة/ ١٩٧٩/ ص.٣٠٩
١٥ ـ علم النفس الإنساني/ فرانك. ت. سيفرين/ ترجمة د. طلعت منصور ود. عادل عز الدين ود. فيولا البلاوي/ مكتبة الأنجو المصرية/ ١٩٧٨/ ص.٤٣٨
١٦ ـ مواجع/ ص.٥٧٩
١٧ ـ علم النفس التحليلي/ ك.ع. يونك/ ترجمة نهاد خياطه / دار الحوار للنشر والتوزيع/ دمشق /ط١/ ١٩٨٥/ ص.٢٥
١٨ ـ تداخل النصوص في الرواية العربية/ حسن محمد حماد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/١٩٩٧/ ص.١٤٥
١٩ ـ عالم القصة/ برنار دي فوتو/ ترجمة د. محمد مصطفى هدارة/ القاهرة نيويورك/١٩٦٩/ ص.٢٦٦
٢٠ ـ الحوار في الرواية/ مجلة الأقلام/ عدد٩ /١٩٨٤/ وبناء الرواية/ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ/ د. سيزا أحمد قاسم/ دار التنوير للطباعة والنشر /ط١/ بيروت ١٩٨٥/ ص.١٨٧
٢١ ـ مراجع الشتات/ ص.٤١٢
٢٢ ـ مواجع الشتات/ ص.٢٩٩
٢٣ ـ بناء المشهد الروائي/ ليدن سرميليان/ ترجمة فاضل ثامر/ مجلة الثقافة الأجنبية عدد ٣/ ١٩٨٧/ ص.٨١
٢٤ ـ مواجع/ ص.١١٤
٢٥ ـ المبدأ الحواري/ دراسة في فكر ميخائيل باختين/ تزفيتان تودوروف/ ترجمة فخري صالح/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ط١/ بغداد/ ١٩٩٢/ ص١٩٩٦-١٩٩٧.
٢٦ ـ بحوث في الرواية الجديدة/ ميشال بوتور/ ترجمة فريد انطونوس/ منشورات عويدات/ ط١/ بيروت/ ١٩٧١، ص.١٠٥
٢٧ ـ ينظر مواجع..../ ص٢٦٣-٢٦٦.
٢٨ ـ القصة السايكلوجية/ دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة/ ليون ايدل/ ترجمة محمود السمرة/ مطابع ميما/ بيروت ـ نيويورك/ ١٩٥٩/ ص.١١٦
٢٩ ـ القصة السايكلوجية/ ص.١١٧
٣٠ ـ نظرية النص/ رولان بارت/ ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي/ حوليات الجامعة التونسية/ عدد٢٧/١٩٨٨/ ص.٨٩
٣١ ـ عن: تداخل النصوص في الرواية العربية/ ص.٢١
٣٢ ـ مواجع...../ ص.٢١٢
٣٣ ـ مواجع...../ ص.٣٠٩
٣٤ ـ مواجع...../ ص.٥٩٢
٣٥ ـ مواجع...../ ص.٥٨٥
٣٦ ـ مواجع...../ ص.٥٩٢
٣٧ ـ ينظر مواجع./ ص.٥٩٩
٣٨ ـ مواجع......./ ص.٦١٦
٣٩ ـ مواجع......./ ص.٢٤
٤٠ ـ مواجع......./ ص.٣٣
٤١ ـ مواجع......./ ص.٥٥
٤٢ ـ ينظر مواجع.../ ص.٤٠١

٤٣ ـ ينظر مواجع .../ الصفحات ٧٧- ٨٢- ١٠٥- ١٧٣ على سبيل المثال لا الحصر.

❑❑

مسافة

زاهد المالح

سماءٌ.. مطرزةٌ بالعصافيرْ..
صباحٌ موشّى..
ببصمةِ أولِّ باقةِ نورْ
وأنتِ هنالك...
بين مسافةِ نافذةٍ...
وسريرْ
توارينَ وجهكِ...
في شبهِ حلمٍ...
ولا تحلمينْ
هي الريحُ تعبثُ...
أم تعبثي
بما قد تبقى من الوقتِ...
لا وقتَ للياسمينْ!
وليس يموّهُ هذا الرحيلْ
إلى مدن الصمتِ...
أو ربما...
قريةٍ في النخيلْ
ذهولُ المرايا...
ولا غيمةٌ قد تحطُّ بقربكِ
عند الأصيلْ!
فكيف ـ سؤالٌ يؤرّقُ ـ
كيف يتمُّ الوصولْ؟
إذا الفجرُ غابَ ولم تحضنيهِ
تزقي إليهِ...
تويجاتِ زهرٍ...
وحباتِ طلّْ

- - - - -

تراني أحلمُ...
أم أسكتُ الآنَ جرعة ماءٍ على الرملِ..
أغرسُ زهرةَ فلّ!
(هناكِ على الربوةِ اثنان يعتنقانْ
عمودُ ضياءٍ يشعُّ ويغمرُ صدر الحقولْ
وشجرةُ دفلى ارتدتْ...
ثوب ظلٍّ ظليلْ!)

- - - - -

صحوتِ أخيراً...
فتحتِ جميعَ النوافذِ...
جئتِ تخطّيتِ...
كلَّ الدروبْ
إلى كوكبٍ نيّرٍ...
لا يطيقُ الأفولْ

تقمّصتِ شجرةَ دفلى...
رأيتكِ....
لم أكُ أحلمُ...
غادرتُ مركبَ أحلاميَ الغابرة!
سوى حلمٍ واحدٍ لم يزلْ...
يتحسَّسُ طرفي
ويجتنبُ الذاكرةْ...
وأذكر:
حين قذفتُ بزورقي الورقيِّ إلى النهرِ...
أدهشني..
جاءَ بالدرِّ. يملأُ كفيهِ. ألقاهُ لي.. ثمَّ عادَ ليبحثَ
عن ...
مخبأ الكنزِ حرصاً على أن يجودَ بكلِّ اللآلي
عليّ!
وغابَ... انتظرتُ.. انتظرتُ.. وكابدتُ.. كابدتُ
لوّح لي من بعيدٍ!
لمَ الماءُ غاضَ.....
اعتراني الذهولُ؟!
ولم يستطعْ أن يعودَ...
ولكنَّهُ عادَ في ـ طلَّةِ الحلم ـ بعد سنينْ!

وما زالَ يأتي إليَّ بدرٍ من الشعرِ...
غصنٍ من الزهرِ...
ـ ما ينجزُ الطفلُ يبقى مدى الدهرِ ـ
زورقيَ الورقيُّ
إلى الآنَ...
كنزُ حياتي الثمينْ!!

- - - - -

غداةَ غدٍ
حين ينداحُ
يمتدُّ ظلّكِ فوق مياهِ الجداولِ
يرقى إلى السحبِ نسغُ الغصونْ
تدلّى إليكِ من الأفقِ...
نافذةٌ...
تقفين...
تطلّينَ منها...
تفتّحُ رؤياكِ...
تعتنقينَ رؤايَ...
ومن كوّتين....
إلى سدرةِ المنتهى....
تصلينْ!!

❑❑

صبايا الكرخ

محمد وليد المصري

كشفُ المحجوب سؤالٌ،
ينبع من سرّ سؤالْ..
يستوطن في الشعر،
فيعبر في الترحال إلى الترحالْ..
يتهجّى الأضدادَ،
يذوبُ،
فتلمحُ ـ فيما احتجبَ ـ،
الظلّ،
يعتدلُ بين ظلالْ..
ويظلُّ سؤالكَ،
بعض الكشفِ،
فكشفُ الكشفِ محالْ!!..
فادخلْ..
نار العشق،
تلظى..
فالعقل دخانٌ،
يأتيك بما يأتي الغربال من البئر،
أتعتبُ فيما بعدُ..،؟
على الغربالْ!!

ادخلْ..
نار العشق،
تلظى..
كنْ سفرَ الطير،
تمادى في وصل كمالٍ،
أخفى بعضَ غناءٍ..
في قصب العرزالْ..
قال العقلُ: ضجرتُ،
وقال القلبُ: عرفتُ،
فمال الشعرُ إلى القلبِ،
تماهى في العرفانِ..،
وسَالْ!!
ـ كم أنثى في زقزقة العصفور،
وكَمْ...
يتهادى في شجر العشق الطيرُ،
فيسرقهُ غيمٌ..،
غيمْ..
ينوي ألف صلاة في عشبٍ،
أو وقتٍ،

حلَّ شفيفاً في محرابٍ،
يتنفّسُ من دعوة أمّ...!!
يتملّى كأس الهدي،
ويمضي..
في أنوال يقين،
تستعذب بعض الشكِّ،
فينمو تفاحٌ في الأنوالْ..
يندى الكأسُ،
ويندى..
يعبر ومض القبلة في التفاح،
فيولدُ موّالٌ،
من موّالْ...
يستحضر عشتارَ،
ـ قبيل القصفِ ـ،
وقبل العقل،
وتركض بين بيادر بابلَ،
تستنبت بعض العشق من الصلصالْ..
تخلقُ حرفاً في شفةٍ،
فيطير الحرف بحرفين،
ويرقصُ في الشفتين
الشلالْ..

عشتارُ على الباب،
ونهرُ حمام،
وهديل،
ـ ضجَّ الوجْد خجولاً ـ،
عشتارُ،
تدقُّ البابَ على الحلاّج،
ـ توضأ..
كم يخشى النهر من الزلزالْ..
بغداد هنا..
ـ قالَ القلبُ،
ولكنَّ صبايا الكرخ،
تأخّرنَ كثيراً،
فالنهر على قلق،
مشغول البالْ..
ويقالُ:،
صبايا الكرخ،
ملأن خوابيَهنَّ دموعاً..
وقصَصنَ جَدائلهنَّ،
فقد عادَ المهرُ،
وما عادَ الخيّالْ

□□

العائد

فايد إبراهيم

"إلى الصديق الشاعر الدكتور شاكر مطلق عربون محبة وتقدير"

عائدٌ يفتح المدى باقترارِه عائدٌ يملأ الرؤى باخضراره
عائد يحمل الحياة كتاباً ويداري أقداره باقتداره
يا كتاب الحياة يا بن مُناهُ يا جنى وجدِهِ، وحقل بذارهْ
كيف نوَّهتَ بالنخيل وغابت عن معانيك يانعات ثمارهْ
أين عين اليقين ترنو إليه وَهْوَ يزجي مواكب استمرارهْ؟
أيُّ غادٍ يجيء من عَبَثِ الكو ن ليمحو ظلامه بنهارهْ؟
يحمل البرق باليمين، ويتلو سورة الرعد قبل بدء انهمارهْ
وجراح التراب تبزغ قمحاً ووروداً على صدى أخباره
والزمان الأموح يعقد عرساً آدميًّا في موسم استثارهْ
خطوه ينهب المسافات نهباً تشرح الصدر معجزات اختصاره

صوته يملأ المحافل دفئاً أبوياً في مدّه وانحسارهْ
ترقص الشمس والكواكب رقصاً قزحيًّا على هوى قيثارهْ
ونبيذ الأفكار يجنح بالسـ ـرّ صفاءً إلى غموض جراره
بين جنبيه ساجيات الليالي تشرب الشعر من صدى مزمارهْ
ورموز الحياة ترفل وحياً أريحيًّا على سنا أسراره
وعلى درب صمته قافلات من بخور محفوفةٌ بشرارهْ
يحفظ الشطُّ والموانئ عنه ما يريد الربّان من تيّارهْ
تحفظ الأبدات ألواح نور من أساطير وحيه وابتكارهْ
تجنح الأرض للأمومة إمّا طاف فيها بحفنةٍ من بذارهْ
وعلى مدّ نظرةٍ يجتليها يرفع المجد ساريات ابتدارهْ
جدّدت نفحها الخمائل لمّا رفرفت روحها على أزهارهْ
وانحنت نخلة تترجم للنهـ ـر معاني نموّها في جوارهْ
فهْيَ بكْرُ ابتكاره. فاض وجداً فغوى روحها بلطف ثمارهْ
والعلاء الفسيح أجرى حواراً عبقريًّا على بروج فخارهْ
من معانيه يقبس القمح سرّاً وتعيش الأشجار من أفكارهْ
ورفيف الإيلاف يفتح أفقاً لشذا بوحِه، وعطر اقرارهْ

لا يداري العماء. يقتل ربَّا كلَّ يوم بنوره أو بنارهْ
وعلى مدخل المدينة يزري بالأحاجي مُجلِّلا بانتصارهْ
يخذل اليأس بالتوهُّج. يغري بالتمادي مغامرات ابتكارهْ
تطمح الأرض أن يعربد فيها لتداوي شحوبها بازدهارهْ
يطمح البحرُ أن يُسيِّر فُلكاً من معاني عبوره واعتبارهْ
يطمح المجد أن يروّض مُهراً من لهيبٍ على معاريج نارهْ
تطمح الكبرياء أن يرتديها وتكون النعماءُ من أبكارهْ
وإذا مال للغزالة يوماً وسقاها الرحيق من فخّارهْ
حجبت وجهها بغيمة حزن وتماهى الضياء في أمطارهْ
وهمى الغيث في القلوب لتحيا في معاني حضوره واحتضارهْ

****

إنه البعل أو أخوه، فمالي لا أفضُّ الأختام عن آبارهْ؟!
ولماذا تشبُّ نارٌ بصدري وينام الجليد في أنهارهْ؟
يا سبات الأيّام أيقظ أبانا كي يرى وجهه بعيني صغارهْ
إنه عائدٌ. ولكن لماذا سوف تبقى الأنظار رهن انتظارهْ؟

المنخَّل في فلواتي

مجيب السوسي

في كل هذا الحفل
لا أحدٌ يجيد حياكتي،
ويجيد بعثَرتي سوى عينيكَ
وحدك تدخل الإعصار بي
وتغيّر الأنواءَ في طقسي
ووحدك تقلبُ
الأشياء في أقصى غُروري

* * *

في كل هذا الحفل،
وحدك... يا سليل البرق
تمطر فوق مملكتي، وتكتب بالحريق
على سطوري

* * *

رمّمْتَ بي هذا الجنون المستقرَّ
وقلتَ للبركان تحتَ أصابعي:

"خيْلي ستقتحم الجسورَ الآمناتِ
وقبل أن يرتدَّ طرفي
قبل أن آتي إلى الحمّى
استباحتْ خيلُك الصهباءَ
هادمةً جسوري

* * *

زلزال وهجك سابغٌ جسدي
تُقدّم طعنةً في الجلد
ليت دمي الوحيدُ هو الذي عانىَ
تجمّع كلُّ مغدورٍ من العشاق ينزفُ
كلُّ مكلوم من الرجفات
عند لظى شعوري

* * *

يا أيها الورد الذي ينقضُّ
غافلني... وطوّحني جريحاً
بين أحجيتين، لا أدري
طريقهما أمِنْ إغفاءتي وغيابها
أم من حضوري؟

***

بَرَدٌ هنا..... تساقط
الألوان من حولي
خريرٌ أبيض التكوين يذهلني
كلمح البرق تعدو في سعيري

***

شجرٌ خلال الطعنة الأولى تشكّلَ
ليس من شجرٍ نراهُ
له سَناً، وله حروفٌ من
بهاء الشعر يُدخلني إلى خِدْرٍ
وفي يومٍ مطيرٍ
من أنتَ....؟ إنّ الطعنة الأخرى
توزّعني خريفاً في العواصفِ
أو مرايا في الحُطام
وتستعير دمي قليلاً
ثم تُرجع لي كُسوري
إنّ التنفس بي يضيق،
وكبريائي لم يعدْ أبداً
فذاكرتي أشم لهاثها
شيءٌ له طعمُ الفضاءِ
وبعضُهُ لُجَجٌ.... وماءٌ في الدروبِ
ولا أفكر بالعبور

***

لم تترك اللحظاتُ أغواري
لكي يَصَّعّدَ النبضُ الهلوع
ولم يدّعي الجرحُ تحت
شهيق أوردتي لكي أكبو
ولم أقبضْ على جمري
تمرّدَ ـ تحت جفني ـ الكُحلُ
هزّ الصفعُ تحت الروح قافلتي.....
.... وشرّدَ زمهريري
قد كنتُ غافلةً.... وعاقلةً
وظلّي لم يكن، نهراً ولا ظبياً
وأمشي في أمانِ الحائطِ المستورِ
كنتُ أدقّ باب الصمت
لا ريحٌ على رأسي،
ونافذتي تُسلِّمُ في الصباح على الضحى
وألمُّ تحت الشمس آثار العبير

***

يا أيها الورد الذي ينقضُّ
غافلني... وسهمُكَ تحتَ تحتِ النبض
فتّحَ لي بُذوري

***

□□

هاهنـا حاضـرٌ ، عابـرٌ

صالح سلمان

إلى الشاعر الراحل

محمود درويش

من هُنـا مـرَّ
جـرحٌ على صـدرهِ
قلبُـهُ فـي يديْـهِ
الطيـورُ التـي زارهـا ذاتَ عُمـرٍ
تداعَتْ إلى بيـدرٍ كانَ يأتيـهِ طفـلاً
يُغنّـي
فينمـو على كفّـه العشبُ
قالـوا :
هُوَ الشعرُ تفـاحةُ الإثـم
لم يقترفهـا سوى ألفِ حيـنٍ وحيـنْ
: من هُنـا مـرَّ
قالت لنـا نخلـةٌ في أعالـي الجليـل :
لقد كـان
يُلقـي على سَعْفتـي أحرفـاً ثـمّ يمضـي
فهـل كان يَجني حكاياتِـه الحُمـرَ
يَستجمعُ الصوتَ من بُحّـةِ النـاي ؟
هل كان يُعطيـهِ من قلبـه نبضَـهُ
كي يـوقّعَ آهـاتِنـا ؟

أيُّـها الشعرُ عرِّج على حيِّنـا ذاتَ بَـوحٍ
سأسقيكَ من كأسيَ الوجدَ حتى يُهدهدكَ الحـزنُ
مـا بيـن خَطـوٍ وخَطـوٍ
فإنْ قيـلَ مـرّت على ذكريات البنفسج أهدابُـهُ
أو جَـرَت من يديْـهِ اليماماتُ تـروي
على مُنحنى وردةٍ ثغرَ أغنيّـةٍ
مُـدَّ لي بُرْعُـماً كان يسقيـهِ من نـور عينيـهِ
يُقصيـه عـن أعيُنِ الحاسديـنْ
مُـدَّ لـي صوتَـهُ حين صـارَ الصدى نجمـةً
أنتبـهْ من سُبـاتِ السنيـنْ
ذلـكَ الصوتُ جـادت بـه زهرةُ الأرض
في غفلـةٍ عن عيـون الرقيـبِ
ارتـدى مِعطـفَ الليـل
قالت لـهُ موجـةٌ زفّـها البحرُ من قصره القرمزيِّ :

احتـرسْ ..
نـامَ في حضنها ذاتَ قيْظٍ يحنُّ إلى قهوةِ
خالهـا أمّـهُ
فانتحى نخلـةً يقطفُ الرُّطبَ المريَميَّ
ثُرى هل رأى وجهَهـا يرسمُ الـوعدَ
كيمـا يقول : المُنـى سعفةٌ ؟!
لـم يكدْ يُكمِلُ القولَ حتـى
ارتدت صوتـهُ سروةٌ في جنينْ
ما الذي كانـهُ يومَ مرّت على ثغرهِ أحرفُ العشقِ ؟
لمّـا يَـزلْ رافعـاً بين عكـا وحيفـا
قصائـدَه السُّمـرَ
فانظـر إلى ومضهـا كيفَ يُعطي السماءَ قناديلَـها ..
أيَّ دربٍ مشى ؟!
كانت الشاحنـاتُ التي تحملُ الخيلَ والليلَ
والبشرَ الطيّبينَ استعدّت
فارتدى ظلَّ زيتونـةٍ كي يضيءَ له الدربَ
وعداً بعودتـهِ
غير أنّ المكانَ استحـالَ إلى غُربـةٍ
والغيـابَ احتواهم كمـا خيمـةٍ من حنينْ
(ها هُنـا ، حاضرٌ ، عابرٌ)
يقرأ الغيمَ في دفتر الغيبِ صفصافةً
عند شبّـاكهِ ترشفُ الحلمَ من زهرةِ الياسمينْ
قالت السُّحُبُ البيضُ :

أطلِقْ على صدركَ النهرَ
نـاولْ قناديلكَ الضوءَ في غرفـةِ العتـمِ
عانِقْ سماءً إذا جئتَها ذاتَ نجم
حمتْـكَ من الذئبِ
هل كنتَ في كفهـا برعمـاً
يشتهي فُسحـةً من مساءٍ
ليسترقَ السمعَ للورد يحكي
عن البيـدر انداحت الريـحُ في قمحـهِ
فاستوى واقفـاً لا يحـولُ ؟
كنتَ مازلـتَ في أوّلِ البئـرِ
لمّـا استراحَ الخُزاعيُّ من حملـهِ
قلتَ : لي أخوةٌ في العـراق
اشتهوا أن ألمَّ الجراحَ التي شرّدتها الخيولُ
انكفأتَ على الحلم تمشي على هُدبـهِ
جـاءت السوسناتُ الثكالى إلى شارعٍ
في كتـابِ الأغـاني
يلوّحنَ للأصفهانـيِّ في أحجيـاتِ الرصيفِ
المناديـلُ من أدمُعِ النادبـاتِ ارتوَتْ والطلولُ
السؤالُ الـذي حاصر الـروحَ
أغرى فراشاتِكَ البيـضَ
فانظر إلى ثوبهـا في قميص القرنفل
ترفوهُ عرّافـةٌ
كي ترى قدَّهُ في البعيـدِ يميـلُ
إنمـا (**يتعبُ الحبُّ فينـا من الانتظار**
ويمرضُ ، لكنّـهُ لا يقـولُ)
صاحيـاً كنتَ أم نائمـاً
حيـنَ مـرّ اليهودُ على النيـل ؟!
ألقوهُ في الجُبِّ
قالـوا هو الـوهمُ يجري إلى آخر البيـدِ
حتى الأشقاءُ مرّوا على ظلّـه ساهميـنْ

(هكذا يفعلُ الخائفونَ بأنفسهم
يذهبون إلى البحر حين تُعذّبُـهم نجمـةٌ
أحرقت نفسَها في السمـاءْ)
ثـمَّ أتمَمْتُ ما قلتُـهُ :

هكذا يفعلُ الهـاربون إلى نومهم
حين يسطو على كرمهم في الضحى
عسكرُ الغربـاءْ ...
يسألُ الليـلُ عن صُبحـهِ كلمـا طـالَ
هل يسأل النائمونَ عن صبحهم ؟!
/ شهقةُ الفجر زيتونـةٌ تسكبُ الزيت
في عمـرهم /
قد يمرُّ الغريـبُ على شاطئٍ مُغلقٍ
أو حصـارٍ تَمَرّس بالقتـل
كي يُرسلَ الخبـزَ والمـاءَ للجائعيـنَ
وأدويـةْ
غيـرَ أنّ سدوداً من (الحارس الفذّ) تمنعُـهُ ...
ربّـما قالـها جدُّنـا المتنبّي
وقد أرضعتْـهُ السماواتُ حكمتَها ..
ها أنـا أرشفُ القولَ من كأسـهِ :
من يَهُنْ تذبُـلِ النـارُ في جُرحـهِ
يسهـل الجـرحُ في روحـهِ
يهـربِ المـوتُ من موتـهِ
مُثقلاً بالهبـاءْ
قلتَ : لابدّ من عـودةٍ
صبَّتِ القبّراتُ النبيذَ الشآميَّ زيتاً على الخبـز
قـانـا على بُعد نزفيْن من جرحنـا
هل قرأتَ اليمامـاتِ في صوتهـا
خلف ذاك الجدار الثّخينْ ؟!
هـاأنـا لا أرى غيـرَ طَيْـفٍ يُحدّثني
قـال : مَنْ أنـتَ ؟
قلتُ القصيدةُ تجتاحُنـي .
كيف لي أن أجيبَ ؟!
القصيدةُ مسكونـةٌ بالمَدى ، حُـرّةٌ
قـال : مـا هذه ؟

قلتُ : هذي جداريّـةُ الـروح شكلها شاعرٌ
من بساتين أيّـامه ذات مـوتٍ
فأرخى على صوتـه شرشفَ الصمت
(إنَّ البصيرةَ نـورٌ يُـؤدّي إلى عَدَمٍ أو جنـونْ)
يـا أنـا ..
كلّما قلتُ أوْدَعتُـه في كتـاب المساء
ارتـدى كوكباً ثـمّ جـاءَ ؟!
الضُّحى خطـوُهُ
قلتُ ألقيـه في غرفـةِ البحـر
ألقيتُـهُ
فاستوى طائراً مثلَ نسرٍ على قبّـة المـاء
يـا أنتَ .. قُل لـي
لمـاذا تُدوّخُنـي كلمـا جئتُ كي ألتقيـكَ ؟!
الصدى بين عينيْكَ فُسحةُ للنعـاس
المَدى بين كفّيْكَ غُربـةٌ في النحـاس
المرايـا ، وقد كنتَ في بيتها ذاتَ عُمـرٍ ،
تُنبّهُنـي كـي أراكَ
تُدغدغُنـي كي أسمّيكَ باسم الذيـن
اشتهوا قُبلـةً من فـمِ المـوتِ
يـا سيّدَ الغربـةِ الحُـرِّ
هلاّ تحمّلتني كي أعُدَّ الذي كانَ من بؤسنـا
إنّـه المـاءُ يجـري
وأيّـامُنـا شبـهُ عائمـةٍ بيننـا ..
مَن أنـا كنتُ من قبـلُ
مَن أنتَ في هـذه " الآنَ " كي ألتقي
مقلتيْكَ نشيداً على وجنـةِ الغمْرِ ؟
ذاك الشهابُ ارتداني ، فحلّقتُ
مـرّتْ على جانحـيَّ
السمـاءُ ، الفراشـاتُ ، والطللُ المستظلُّ بأيّـامـهِ
والغزالاتُ تروي حكاياتِـها البيضَ

للبئت عند البُحَيرةِ
هل هذه الكائناتُ اشتهاءٌ على قمّة الوجدِ ؟
يا سيّدَ الشهوةِ الحُلوةِ الإثم
هلاّ توقفتَ عن جَرح هذا المكان
العصافيرُ جرّدتْها من تراجيع أنغامها
والحروفُ التي عُدْتَ من بيتها ذاتَ هَجْس
تهاوت على كاهل الوقتِ حَيْرى وقلْ مُرغمة
فهل عُدتَ من رحلةِ الموتِ
كيما توشّحها بالحضور الشهيِّ
(لقد كان ينقصُنا حاضرٌ لنرى أين نحنُ)
وها نحنُ نستحضرُ الباحثينَ عن الضوء
في عتمةٍ أطلقت ليلها الأوسمة

الأسطر المشدّدة بين قوسين للشاعر محمود درويش

❑❑

اللهاث خلف السراب

عبد الكريم ناصيف

يتراءى وجهك الحلو رضيّا
ساحر المبسم عذب القسمات
من بعيد يتراءى لي هنيا
مثل بحر طافح بالبسمات
ألف رؤيا حلوة يوحي إليا
حالماً يوحي بأشهى الأمنيات
فأغذ السير ملهوفاً شقيا
لهب الشوق بصدري... وبصدري عاصفات
ثم أجري.. ثم أجري
تائهاً في بيد رمل ساقيات
ظامئاً يجري وراء الماس بقيا للحياة
وأراك.. قاب قوس من يدي
أنت يومي وغدي
بل إخال
أنني ها قد وصلت
وجهك الحلو لمست
ثم قبض الريح ألقاك
سراباً في فلاة

* * *

أرتمي بعدك ملئي القهر موجع
ظامئاً في كف بلقع
يبست منه العظام
نشفت فيه العيون
وغزا الإعياء منه كل موضع
أرؤى مجنونة؟ أم أنت وهم الواهمين؟
أم لعوب بقلوب العاشقين؟
إن يهموا بك أفلت
وإن يدنو ابتعدت
أبداً ديدنك التعذيب قد صار وصرت
دون أن يدنو يأس من قلوب الراغبين

* * *

آه منك
وعليك
أنت يا أقدس أقداس الوجود
ما أشد الشوق في قلبي لضمك
آه ما أعظم تحناني للثمك

لهفة أقضي لياليَّ سهاداً والورى حولي رقود
أنت همي
كل همي
أنت صحوي
أنت حلمي
أنت يا أم المنى
يا أصل كل الطيبات

* * *

تتراءين أمامي أبداً طيفاً جميلاً
ملء أرضي وسمائي
حلماً أيتها الحرية الزهراء فتان الرواء
إنما الأحلام لا تروي لظمآن غليلا
يحلم الكل بلقياك وتبقين السراب
لعطاش هم في بيداء لم تعرف شراب
فأجيبي بربك
ـ أهو زيف أن ننالك؟
أهو بطلان وصالك
قبل أن تغدي لكل الناس ماءً؟
وهواءً؟
ـ هو ذلك
زافراً يخرج صوتك
ليس للفرد خلاص ناسه رهن القيود
ما له حرية إن هم أقنان عبيد

❑❑

هلوساتُ الطين

ناصر زين الدين

أفكار غريبة

الأفكار الغريبة
تفاجئك بحضورها
كطيور بنت أعشاشها خلسة
فوق سقف منزلك.
كنباتات مختلفة نمت في حقلك.
تستغرب وجودها
لكنها مغرية بتفردها
أمعن النظر بها
قد تكون أثمن من كل محصولك.

زهد

لم يعد يكتب أفكاراً رائعة
لأنه لم يعد عاشقاً
صار يزهد بالأفكار
فيرميها على قارعة الطريق
كطفلٍ أرعن
يكره أن يمنحها لأحدْ.

تلَف

تهمس بيَ أن الموسيقى تروعك
وروائح العطور تجعلك تتقيأ
تهمس بي: أنك تجن من المفاجآت
أن غياب من حولك يخيفك
وانتظار من تحبهم

يثير فيك البكاء.
أن الظلام يخنق صوتك
وضوء الفجر يجعلك ترتجف،
فما الذي حدثَ لكَ
في معتقلك؟!

٢٠٠٨/٤/٢٥

توازن

حين تجور علي الأحلام
أتمسك بها
لأكتشف ذاتي.
حين يقسو علي العقل
أتكئ على الفؤاد
ليصير بوصلتي.
حين يتوه الجسد
أتشبث بالأمكنةِ
لأستعيد طيف جسدي
حين أتحول إلى تمثال من القش
ألجأ إلى كل ما هو مؤنث
لتشرق روحي
حين أمسي غراباً على غصن
ألج طفولتي.



يراقب زواله بهدوء
وينكس أشرعته الزرقاء ببلادة
لا السماء فتحت نافذةً له
ولا الأرض أخصبت لخطاه
لا الليل أسكنه إلى من فقد
ولا الفجر ماراه بجديد.
تعجز الكلمات
أن تحرك قسمات وجهه
تعجز الضحكات
أن تثير حنينه.
حتى استغاثة طفل
لا تجعله يلتفت
لكأن المكان الهادئ من حوله
يصرخ من فرط سكينته.

وطن

أيها البهلوان
لم تعد تثير دهشتي
ولا ترسم فرحي وحزني
ملامحك المشوهة
أعشت باصرتي
أضواء قناديلك الخادعة
مزقت ظلي
وجسدك المترنح
بأثوابه الملونة
توه بوصلة جسدي.
لن تأسر روحي
أرنباً تحت قبعتك
ولن تعلقني لعبة خشبية
تحرك أعضاءها بخيوطك
وبصوتها تتحدث
لن تراني ببغاءَ في فضائك المظلم
ثم تسحبني منديلاً شاحباً
من جيب معطفك

حريتي أجمل من تقلبات مزاجك
وغبطة حضورك
أثمن من دموع تسح على خديك
ومن طلاء زائف
يكرس انفعالاتك،
أيها البهلوان
لن تراني على مسرحك بعد الآن
ولا بين جلاسك.
سأكون عندليباً
يغرد على نوافذك القصية
يفضي بسره للعابرين
ويحملهم شوقه إليك

٢٠٠٨/٦/١٥

❑❑

رؤية وكشف

د. محمد توفيق يونس

١ - رؤية

الكلماتُ..
التي تتحسسُ الجسدَ..
تتوهجُ كلّ يومٍ..
عند مفترق المكانِ..
تحومُ - تعاينُ - تكشفُ..
تفكُ جدائلَ المسافةِ..
وفي عيونها..
جموحُ الرغباتْ..
موغلةٌ في الجسدِ..
الذي يلدُ النارَ..
وفي خطواته..
قلقُ الوجودِ.. وانتظارُ العدمْ.

* * *

هكذا.. يقولُ..
وينبض في أوج اتحادٍ..
الصورةِ والهيولى..
كيما يطلع معرفة..
تقودُ الروحَ..
في أنا الجسدِ..
وذات النفس..
وعين الحقيقةْ.

* * *

هوذا.. أنا..
وقد حملت نجمي وموته معي..
أنفجُ في غفلهِ شهوتي..
وأتبع التشيؤ والاختزال
حولي - تنمو -
تثمرُ التحولَ..
غابةُ الظلالْ
ترصدُ ما تبقى مني..
بعد أن أمتُ نفسي..
وأحييتِ عقلي..
وأعطيت للريح كؤوسي -

هي ذي كؤوسي ـ كلماتٍ..
تجيء بالقصيدة..
في ضوئها..
جوهرُ العدم..
وإثبات الحياة لذاتها..
هو ذا الضوءُ..
أكملُ المبصرات..
أقفله الليل.. وتناثرَ في حلمه..
ذاك الشعاعْ.
وأنا السالكُ..
جهلي ـ ما أعلمْ..
وخطأي ـ ما أرى..
هذي كؤوسي تجيء بالقصيدة.
وحدها ـ الرؤية في نور الظهور بعيدةْ.

٢ ـ كشف

خذيني..
إلى سنواتي وسنواتكِ..
مُدي..
جسركِ عالياً..
إلى الطرفِ الخفي من الحلمْ..
ذلك أنني محاصرٌ..
يُهددني إدراكي
لأنا الحجارة ـ وأنا الرؤيا ـ وأنا الخطى.
وأنا تركتُ سعادتي..
عن صورةٍ تبحثُ..
وما سقطَ الانتظارْ..
من يديْ.
في كل غامضٍ ـ كشفُ..
يرسل أجسام الوضوح..
هو ذا الوضوحُ ـ ألفُ سؤال.
هو ذا السؤالُ..
سيدُ المعرفة..
يتقدم في كيف وأين ومتى؟
يخبز الطين والماءْ..
ويحيا شهوةً لا تغيبُ..
خذيني..
فأنا وجودُ ـ كل موجود سواي..
أعبرُ الزمنَ وأنسجُ الحلمَ البهيَّ..
أغمضتُ جسديْ على الصورة..
ولم يبقَ في العمق إلا الضوءُ متسعاً..
للقصيدة.

٢٠٠٧/٧/٢٣

❑❑

أول تجربة

عبد الكريم الزعبي

أول تجربة

ورقي الأبيضُ أوّلُ جسَدٍ قد فرّغني
من تعقيدي... ومراهقتي
وسخافاتي..
أوّلُ أنثى قدْ رفعتني
حتّى اللون الأزرق
حتّى سيَلان الموسيقا
حتّى رعشاتِ مخاضاتي..
أوّلُ تجربةٍ منحتني
ذروة شبقي
وتسابيحي
وصلاتي..
أوّل من أشعرني أنّي
أشبهُ رائحة الغاباتِ..
أشبهُ مكتوباً ورديّاً
يُرمى في إحدى الشرُفاتِ..

طائر الفينيق

بالحبّ أقدرُ أنْ أجمّلَ رحلتي
وأظلّلَ الصحراءَ كلّ مساء
بالحبِّ أزرعُ في الخرابِ حدائقاً
وأطيرُ - كالفينيق - ضدّ فنائي
متمسّكٌ بكِ.. بالحياةِ.. بريشتي
وفضاءُ عينيكِ انفتاحُ فضائي
متشبّثٌ بالحبِّ يفتحُ دفتري
ومعي يرتّلُ سورة الإسراء
بالحبّ أصبحُ كالطبيعةِ مثقلا

بالورد.. بالأنهار.. بالأفياء
فتأمّلي عند العناق ملامحي
أنا حالةٌ شتويّةُ الأجواء
أنا عابرٌ هذي الحياة وفي يدي
قلمي.. وفوق ملامحي إعيائي
متوضّئٌ بالشّعر مثلَ حمامةٍ
متعطّرٌ بطفولتي ونقائي..
إمّا أمرُّ كأيّ شيء عابرٍ
أو أن أغيّرَ وجهة الأشياء
فأنا الذي أختارُ شكلَ نهايتي
وأنا سأجمعُ ـ باسماً ـ أشلائي..

دون حدود

يأخذ كحلكِ في الموعدِ
رائحة الحبرْ
أمسكُ قلمي
أفتحُ قوساً فوقَ السطرْ
حتّى أكتبَ في عينيكِ الدافئتين
قصيدة شِعرْ..
حتّى أمطِرَ مثلَ الغيمةِ
فوقَ الخصرْ
حتّى أستنشِقَ عن قربٍ
رائحة الشَّعرْ
حتّى يصبحَ عطرُكِ أدبا
حتّى أتركَ خلفي صخَبا
حتّى أصبحَ في الحريّة دون حدودٍ
دون حدودٍ مثلَ البَحرْ..

❑❑

أتعثر باسمها الأفقيّ

أمير الحسين

على الجسر
حيث السماءُ ختامُ أناملِها
ـ هل تحبّينني؟
(قتموءُ هنالك ثالثة
هرّةٌ، ـ لم تكن مثل روحيَ زرقاءَ من قبْلُ)
عابرةٌ تمسكُ البحرَ فيما أحاول
أن أمسكَ الشمسَ إذ تتدحرج
فوق أصابعها القلميّةِ..
عابرةٌ ما عجوزٌ
وتمضي بلا كلمةٍ
ثمّ تضحك في قلبها.
ـ هل تحبّينني ؟
(إذ أقبّلها
وبعينين/فسْلين أبعدُ ما بين جدران منزلها)
وينادي عليها الصغيرُ
صغيرٌ بحجم حقيقتها لا (خيانتِها)..
يتفرّسُ في أيّ شيءٍ، على عَجَلٍ
(أتغيّرَ لونُ الهواءِ؟ أسائلني)
ثمّ يمضي إلى الخارجِ الحُرِّ/
هل قلتِ لي: لا أحبُّكَ
(كان النعاسُ المزارعُ، فيما أصابعُها
تتخللُ شَعري، يشوّشني..
ربما الخوفُ
من أيّ شيءٍ ..
على أيّ شيءٍ
يشوّشني)
ـ هل تحبينني؟
(إذ ترشرشُ من عِطرِها
فوق جرحٍ طفيفٍ بسبّابتي)
وتذكرتُ أختي ـ أميرة،
كانت كذلك تفعل فيما يخصّ
أزاهيرَها اليدويّة.
أين أزاهيرُها؟
ـ هل تحبينني؟
(إذ أعاينُ ما يتقيّأني
قربَ نهرٍ، ـ أديمُه معشوشبٌ
مثل ظلّي الذي
سوف يصفرُّ بعد قليلٍ
ويحصو كبئرِ يدي
ثمّ ينبتُ
ثمّ...)
شغفتُ بها حيث تقطن

فانتصرتْ
شغفتُ بها حيث أقطن
فانتصرتْ
شغفتُ بها حيث لا هي تقطن..لا أنا
فانتصرتْ
شغفتُ بها ثالثَ السمواتِ وما بعدَها
فانهزمنا كلانا.
كلانا اقتفى، عبثاً، أثرَ الوقت
لم نرَ للوقت بيتاً
ولم نرَ آثارَ أقدامنا؛
ربما لم نكن نطأ الأرضَ ..
لكنني أتذكر
أنّ أنيناً / سفرجلةً، دائريَّ الصدى
كان يصدرُ من جهة الأرض
ثمّ، كأيٍّ أليفٍ، يؤوبُ
إلى سرِّها.
وعلى ضفة النهر، في الحُلم،
كنّا نطير وراء زوارقنا
الورقيّةِ مثل رُسوم الصغار.
أخاف عليكِ
وأنت تخافين إلا عليَّ، أقول.

أنا مشهدٌ، ـ
رسمتْهُ الصغيرةُ في آخر الحصّةِ المدرسيّةِ..
لم ترسم الطّيرَ
لم ترسم الجسرَ
عَ النّهرِ منحدراً كالحقيقة
من جبَلٍ، رَسَمتْ برتقالية خلفه الشمسَ
شمسَ الظهيرةِ.

ها..
ها على الجسر وحدي،
البعيدةُلم تَعِ بَعْدُ
لماذا الضياءُ يثيرُ سُعاليَ.
هشٌ
وعيناي لا تسبقان خطايَ البدينة،
مازلتُ أسقط فيها
كأني بعدتُ عن القعر
أو متُّ،
يا للعميقة كالباب!!
أم أنّها اللانهايةُ ـ أعني التي ربما الآن تطهو.

□□

شذرات صحراوية

راسم عبد الله

(١)

لمْ ينتظرْ أحداً،
لا قاتليهِ، ولا البنفسجة الصّغيرة
حين مرَّ، وكانت الصّحراءُ في كفيه تعبثُ
في رمال العقل
أطلقها
فجالتْ..
هكذا ولدتْ نبوءتهُ
وكانَ البحرُ أوضحَ من دمشقَ
ومن خدٍ تمزقهُ الشّرانقُ بالحرير..
لم ينتظرْ أحداً
مشى
لا ريبَ أنَّ الرَّمل سائدَ خطوهُ والصّخرُ رملُ
كمْ كانتِ الصّحراءُ بكراً حينَ قاسمها عصاه
واتكأا سوياً سورةٌ من غيب..

(٢)

هربت تفاصيل الأصابع
في دم خربٍ
تهاوتْ
فاستطالتْ واستطلتْ
كأفعوان
عاشقاً غسقَ الكلامْ

(٣)

اقرأ
تعمدُ في حروفِ القول
أدخلهم إلى البيت المعلق في قصائدهم
أبعد طواف الموت..

(٤)

ودخلتَ من باب الحرائق هاتفاً
البردُ في عينيكَ والليلُ المبشّرُ بالهزائم..

غضبٌ يمينكَ كيفَ تحترقُ اليمينُ بلا شمالك..
كيفَ تعجزنا بلاغةُ من قضى عمراً يجاري الصَّمت في شظف السُّكون.
وقعتْ على كفيكَ أسئلةٌ ونادتكَ السُّلالةُ:
رُدَّ عني الليل..
رُدَّ عني الليل إنَّ الشَّمس غابتْ.. في قرار الحوت"
لا جنون هنا فالحوت أكبرُ من سمائكَ..
وقعتْ على كتفيكَ رأسي،
كيف تحملها؟؟
جسدٌ هناكَ يصيحُ أم جسدي يصيحُ هناكَ؟؟
غطتْهُ "الدّليلة" بالتفجع...

(٥)

أتطير أجنحة المنازل في الغبار..؟؟..
أمْ تلكَ نفسٌ في رياح الكأس يقتلها اليقينُ على مسامعنا، فصمتَ كي تطيرَ منازلُ الأرواحِ في وترٍ يُقطّعُهُ المغنّي بالحصى في مقلتيهِ كأنهُ حلمٌ قديمٌ ليسَ لي..
أأضعتُ دربي؟ أم فقدتُ الرّأس في وجع التّكون، وانحدرتُ على ذراع البحر بحراً من صراخ الوقتِ ألعنه وأصرخ دون صوتي..
ردموا طريق الفجر في رمم مفسَّخةٍ ينامُ الليل فيها كلّهُ مللٌ من الأحلام يبحثُ في قرى الكلمات عن جسدٍ شبيهٍ لا يراه الموت..
ها قد نسيت البيت والنور المعلق والقتيل وتوت جارتنا وبعضاً من تصاوير الجدار
ها قد نسيت البيت باب البيت اسمي والمرايا
ها قد نسيت الوقت..

(٦)

مزقت مرآة الرّمال
فاقرأ وقلْ ما شئتَ واكتب ماءَ مائكَ والنخيلَ ومريمك..
واقرأ فمن كفيك تنسكب الكواكب والتّكون في يديك..

(٧)

لانَ على قدمي الصّخرُ
والرّيحُ غنى
وحط اليمامُ
وأزهرَ نسج العناكبْ
كيف تكون الرّسالة أعتى وفي الغار قبتنا ماسُ ماء؟.

(٨)

حين الحبُ يدوِّرُ لونَ الماءِ بصدر الوردْ
حين القولُ يعبد أروقةً نُسيت بين حدود القلبْ
كانت كاملة في يده تُنظرْ
وقريباً كانَ لتلكَ التربْ
وسرابٌ أبديٌ لا يمحى
في حبة تمر..

(٩)

الغاضبةُ الصَّحراء الأجملُ
عاشقةٌ فوق حدودِ الخندق ترقصْ
تنزعُ من يدها عاشقها الأقدمْ
فالحبُ تحولْ

(١٠)

وأنا أشتقُ جذورَ الرَّمل المتعشبِ في خاصرتي
ينبتُ زهرُ الموتِ على حبري
والموت شراع الرَّغبة يَستلُ وريدي
يا ذاكرةَ الوقتِ الأخضرْ
ضمي قبر العاشق
بالسَّوسنْ
العزلةُ مفتاحُ دوائرِهِ
يتشبعها
العاشقُ يعشقها
يتماهى في حَضرتها
يثملْ
في بابِ مدينتنا يقفُ الدرويشُ العاشق
ويدورُ على كعبيهِ ليعلو
الإيقاعَ
النّافرْ
والدَّرويش العاشق للباب حجابه،
ويدور الدَّرويش على كعبيهِ
لينتشرَ المعنى
تتداخلُ موسيقاهُ وعِمَّته وبخورُ يديهْ
وأنا أشتق جذوري من حضرتهِ
من لون عمامته
أدخلُ في تصعيد المدّ
البحري إلى الرَّب

(١١)

ورداء الصَّحراء يمد يديهْ
يقعد في باب الفرس
وبيت الرُّومْ
ويسامر في الليل الفرعونْ
تنهمر الذِّكرى..
صوت الماء
يرتلها
ورداء الصَّحراء يضيء
الليل..

(١٢)

يا صحراءُ أغيثيني
لغتي يأكلها الماء

(١٣)

الذّاكرة
الذّكرى
النّسيان
المفردة الأولى
أسمعها،
ترفعني القابلة إلى يدها
ينقطع الوصل
أصرخ؟؟ أم تصرخ أمي؟؟
من يرفع مزموري الأول؟
ينقطع الوصل وصحرائي حبل من رمل......

(١٤)

للنسيان السَّيد
لعناقيد الدَّرويش الواقفِ
للذكرى
للعصر الذّري وللإسفلت
أنقل دائرتي
في حضرتهم
أكسر فنجان التّاريخ المتكرر

(١٥)

لم ينتظر أحداً
تفردَ في خطاه
صحراؤهُ بيديهِ
مفتاحٌ وباب

(١٦)

تلتبسُ الذكرى
والماء يعيد الملح إلى المرعى
وراء الصحراء
يغيبْ

(١٧)

وأنا أشتق جذور الرَّمل المتشعب في خاصرتي
ينبت في صفحة وجهي درويشٌ عاشقْ
ويدور الدَّرويشُ
على نفسي
أدخلُ في غيبته...
في دائرتي
حبٌ يتحولْ

٢٠٠٩/١/١٩

❑❑

ضربة شمس

محمد يوسف الحسن

في الصيفِ
تنغلق المعابرُ
في سراب مراكبٍ
مما يجيء ولا يجيءُ
وكمعدنٍ
يتمدد الزمن الرديءُ!
يقف الهواء على سياج حدائق
وعلى السراب منازلٌ
بيضاءُ
من لهب الظلال
إلى يباب وجومها قططٌ
تفرُّ من الهجير
حرائقٌ
ولَهُ الترابِ
وقودُ أُخْبِتها الحجارةُ..
والمسوخُ
يدحرجون الأرضَ
من أعلى تباريح الزمان
معلقٌ

قيظ الظهيرةِ في الهواء
أمام حيطانِ المعابدِ
في فناء الوحشة الخلفيِّ
والطرق التي فرت كما القطط الشريدةْ
نحو أبواب الجهاتِ
تلوّح الكلماتُ
هاربة
من اللهبِ الرجيم
وتعمل الآلاتُ
في التكييفِ
جاهدةً
لينتعش الفسادُ
وليسَ أول مرةٍ
تأتي على
زرع الرجاء جميعهِ
سحب الجرادِ
يفور تنور الفجيعةِ
في ظلام نهارها المسبوك من حمم
أفتشُ عن زمانٍ آخر

في
ضوء
أعواد الثقابِ
ويركض الأموات في لهب الظهيرةِ
يرفعون لألسن النيران
أسيجة
لتزدهر المواسمُ
تعمل الآلات في التكييف جاهدةً
لينتعش الفسادُ
وليس أول مرةٍ
يبني على باب القصيدة عشهُ
طير الحدادْ
في الصيفِ
تبدأ رحلةٌ أخرى على جمر الفؤادْ
يبني السرابُ قصورهُ
وكأنّ ألف مهاجر
من أرض مكة للمدينهْ
عوليس يلوي دفة اللهبِ ـ السفينهْ
في عرض بحرٍ من ضبابْ
جلجامش الجبارُ
يشرب كأس عشتار الحزينهْ
ويطارد الثيران من بابٍ لبابْ!
والعشبة الخضراءُ والأفعى وآلاف القبابْ
وجنائن اليمن النضير وسيف عروة والذئابْ
جيش العبيدِ
يدكّ روما
بالسيوفِ
وبالحرابْ
خبأت وجهي في عيون يمامةٍ
خرجتْ من الكهف القديم
وخفّ في أثري غرابْ!
يبني
السرابُ
قصورهُ
والضوء يخترق الجهاتِ
تجره في الأفق سبعة أحصنهْ!
حتى انتهاء الأزمنهْ
في الصيفِ
مثل حمامةٍ
بيضاء تبدو المئذنهْ
وكواكبٌ سوداءُ
تسبحُ في ضياء حالكٍ
كالحلم يخترق الحقيقة
لابساً ظمأ الهواءِ
كجمرةٍ
من فوق
رملٍ قاتم
أتناولُ
الزمن الرديءَ
يكاد يحرق راحتيّ
صهيل خيل في السراب!
ووجه قرطاج الفتيةِ
وهي تشرب قهوة الصبح المغامر
في مضارب غيمةٍ ولهى
وراء تخوم أيامي الزهيدةِ
موسم العطر المخبأ في ضلوع الصخر
مجمرةٌ على وجه النهار!
يشعُّ غيم لآلئ خجلى من الحجر المواتِ
ولا سماءَ
لرحلةٍ أخرى إلى تلك البلادِ
كأنّ كلّ معابر الكون استقالتْ
واستراحتْ في سرير وجومها الوثنيّ

من سفرٍ
تشجّره الخرافةُ
أي حلمٍ نائمٍ
في مقلة الصمتِ المقطرِ
في خوابي أنجمٍ
نزفتْ على عشب الدقائق..
يدخل القمرُ العتيقُ إلى الحديقةِ
من جوار الحائط الخلفيِّ
تشتبه المقاعدُ
في سرابٍ واجمٍ يعلو
من الحجر المواتِ
أيفتح الأبواب للأشجار؟
أم يعلو إلى صفو الجنون
لكي تكون نهاية التاريخ ملحمة
بأسماء الطغاةِ؟
أكنتُ قبل دقائق
أجثو على طرف الزمان محدقاً
في الهوة السوداء
والأيامُ أغصانٌ
على نوم الضفافِ؟!
كأنّ هذي الروح بادية
لأشباح الجحيم
فرّ العصفور من باب الخزانةِ
ذائباً في الضوء
مختلطاً
بألوان الفجيعةِ
دائماً
كالغيم أبداً
حيث تختلط المنابر بالمقابر
بالعيون السودِ
في كتب الحكايات الطويلةِ
باقتراب الباعة المتجولينَ
يدحرجون كواكب الصرخاتِ
بالقتلى
يلمّون المعابرَ
بارتفاع منازل المعنى
إلى أقصى المحال
بكل أنواع المنامات القديمةِ
واحة الرمضاء
تمطرني
بأنواع الثمار
هناك داحس
فوق رملٍ لاهبٍ يعدو
إلى أقصى العواصم
فجأةً
تتدفق الأنهارُ
من كفيَّ
يغرق مدها
أرض الجزيرة والفراتِ
وكنتُ ألقي
وردةً أخرى على
جدث الحياةِ
وكان ينقصني كواكبُ
كي أخطّ
حكاية الجمر الأخيرةِ..
يركض الأموات في حرّ الظهيرةِ
يرفعون لألسن النيران
أسيجةً
لتزدهر المواسمُ
* *
وحدهُ
ظمأ الترابُ

يعلو ويعلو واجماً
وتظلُّ
سحنة شاعر
من خلف أكوام الغيابْ
يلقي
على أكم الجنون
قصيدةً
عصماءَ
عن مجد الخرابْ
يدلي
بأنواع التصاريح الجريئةِ
في محافلَ جمةٍ
لمراسلينَ
تزاحموا
بمكبرات الصوتِ
في أحلامهِ
ويرى الجنائنَ
كلها
ويفيقُ..
في أرض يبابْ!
هي ضربةٌ
الشمس التي
قذفتهُ
من أعلى الجروف المستحيلةِ
في قصور..
من سرابْ!

❑❑

التفاحة ٤

عبد النبي حجازي

لبثت مشدوهاً على متن مركب يتهادى مُشْرعاً في عُرض البحر، والخدم والحشم يموجون بين يديّ، يهتبل كل منهم الفرصة لإرضائي جَرَّاءَ إشارة من إصبعي، حتى لو كانت لكشيش ذبابة.

ثويتُ على سطح المركب وهو يتمايل كالأرجوحة والأفق بشكل دائرة زرقاء تتشابك فيها السماء بالأرض على مدى بصري، وهاج بي الحنين إلى حواء، وإلى التفاحة من يدها.

يا للسخرية يا فينوس! ابتغيتِ أن تكرميني، فجعلت قلبي يتهدّم. حواء عندي هي الأجمل والأبهى في الدنيا كلها. ابتغيتِ أن تكافئيني فزجّجتِني في ألم الشوق والفراق.

غفوتُ وأنا أتنشق رطوبة البحر، وإذا بحواء قبالتي منقبضة النفس بائسة. قالت بأسى وعتاب أسيان:

ـ أهكذا تطيب لك الخيانة لأول سانحة يا آدم؟

ـ غرّروا بي.

ـ ما منعك ألاّ ترفض؟

ـ ما كان لي خيارُ حتى يحفلوا بقبولي أو رفضي.

ـ وغدوتَ كاسياً مثلهم. نابذاً طهرك وبراءتك ونبلك لتخبئ تحت الكسوة المكر والخداع كما يخبئون.

ـ أيعقل أن أكون عارياً بين الكاسين لأبدو هُجْنةً في العيون؟

وخبا الحُلم واختفت حواء. وكبيرُ الخدم يقف منحنياً أمامي، يقاوم ارتباكه قائلاً "مولاي قمْ تفضل إلى مقصورتك. تعشَّ ونمْ في سريرك الملكي".

وما إن ولجتُ المقصورة حتى ألفيتُ ألواناً من أفاويه الطعام، ورائحة القرفة والزنجبيل والفلفل والبهار تفوح منها، تستفز اللعاب تجعله يتحلب في الفم. كنتُ أجفلُ من حيث لا أشعر فمدّ كبير الخدم يده إلى الماء والخمر رشفَ من كلِ جرعةٍ، وإلى الطعام ابتلع منه لقمة، وقال

بثقة وحفاوة "تفضل يا مولاي. إليك الخمر والماء والطعام. هنيئاً لك "وانصرف فأطلتْ حواء من نافذة الحلم تقول لائمة" وها هم يُمْعِنون في استلاب لبّك وروحك بلقمة طعام، وعيشة طريّة زائلة. إنهم يُفرِغونك من أصالتك. لشَظَفُ العيش مع الكرامة يا آدم خيرٌ من كل ما في الدنيا من مثل هذه التُرَّهات" واختفت ساخطة مزمجرة. وأطلتْ (منيرفا) ربة الحكمة "الخيانةُ متعةُ الخُرّق ومُنْية الخاوين".

لبثتُ مسلوب الإرادة أودّع ليلاً وأستقبل صباحاً وركنتْ حواء في قعر ذاكرتي تتماسك على نفسها، تأبى أن تكلمني، أو تصغي إليّ. وذات صباح استيقظتُ مأفوناً كدأبي، وصعدتُ إلى ظهر المركب، والشمس قد بزغت من خِلاف، ترسل أشعتها إلى اليابسة التي بدتْ مثل شريط أخضر أمامنا. تقدَّمَ نحوي رئيس الخدم وقال معتداً "ذاك هو ميناء ليسديمونيا عاصمة اسبارطة عروس بلاد الإغريق يا مولاي. هذه مملكة الميديين".

خطر لي أن أسأله عن أسرار رحلتنا علّهُ يعرف شيئاً، لكني رأيته مسيَّراً مثلي مربوطاً بالخيوط فآثرتُ الصمتَ، صمتَ الأمراء بين السوقة والرُّعاع. وأطلتْ حواء في حُلم اليقظة هذه المرة وصعّرت خدَّها ورمتْني بالطَرف أي أنتَ مذنبٌ. ثم ازورَّتْ عني، وتلاشى طيفها في الفضاء. لكنها أحلام. والأحلام سواء أكانت أحلام يقظة أم أحلام منام ليست سوى هواجسي، وحواءُ الآن محاصرةٌ بالخوف، والقلق، تقول في نفسها "ليت أننا ما أكلنا التفاحة، ولا التحم واحدنا بالآخر، ولا عرفه ولا التقى به، ولا هبطَ معه إلى هذه الدنيا الغرور. فإن لاعجَ الفراق بعد الوصال أشدُّ قسوة ومرارة من حُرقة البحث، وغدت التفاحة قطعة كدَر تتفتت بين اليدين".

ترجلتُ على الشاطئ ألفُّ جسمي من الداخل بثياب الأمراء القطنية وأرفلُ من الظاهر بثياب من الحرير الزاهي تبهر العيون، وعلى رأسي قلنسوة، وفي يدي صولجان الأمراء المطعم بالذهب، وعلى خصري سيف منوط بنطاق من جلد النمر.

ألفيتُ كوكبة من الحراس يحنون سيوفهم، وحراسي يقابلونهم منكسي السلاح. وتقدم مني رجل مهيب. انحنى قائلاً "الملك مينيلاوس ملك إسبارطة، وملك ملوك الإغريق يرحب بكم في مملكته يا مولاي" ومدّ يده إلى عربة ملكية مصنوعة من خشب السنديان المطعم بخشب الكرز مربوطة إلى حصان مطهم، وانحنى قائلاً "تفضل يا مولاي" ركبت على المقعد الملكي ممسكاً بالرسن المجدول بإحكام من خيوط الصوف السوداء والبيضاء. يتحلق حولي بمهابة حراسٌ شاكو السلاح.

سار بنا الموكب إلى قصر فخم، مترامي الأطراف، مسوّر بالحجارة الصقيلة تشرئبُّ من خلف أسواره أشجارُ السرو الباسقة وتتوضع تماثيل آلهة الإغريق المهيبة على قواعد من الحجارة الفخمة يتوسطها تمثال زيوس كبير الآلهة بحجم أكبر ومهابة أكثر.

ترجلنا وتابعنا المسير في الممر الداخلي على أرض مرصوفة بالحجارة تحيط بكل حجر خيوطٌ رفيعة من حشيش أخضر ناعم كألسنة العصافير. وحوالينا سياج من شجر الزعرور ذي اللون البهيّ والأشواك الحادة كمخالب الصقور تتقدمه شجيرات الياسمين والقرنفل الفواحة. وعلى الباب تمثالٌ أحكمُ صنعة وأكبرُ حجماً، وأعظمُ هيبةً لزيوس، وتقف حوالي الباب الداخلي ثلة من الحراس شاكي السلاح مدججين بالسيوف والرماح، والقسيّ والخناجر والمطارق الفولاذية، والتروس الصهباء في صفين متقابلين. وفيما اقتربتُ منهم نكّسوا

سلاحهم وانحنوا مبجلين، فتوقفت وأومأتُ بتحية ملكية من رأسي يميناً ويساراً وتابعتُ طريقي.

عبرتُ الباب الداخلي المصنوع من خشب الزّان والبُطم المُحلى بالنحاس، وجلود السباع والفهود، وما إن خطوت إلى الردهة الملكية حتى أعْلَنَ صوتٌ جَهْوَري "الأمير باريس ابن الملك بريام".

أتْرَعَتِ الرهبةُ قلبي، فتلفتُّ حوالي مشدوهاً أبحث عن ذياك الأمير. فلم أجد أحداً سواي، وفي مواجهتي الملك مينيلاوس فوق أريكته الملكية المصنوعة من خشب الأبنوس والخيزران المطعم بالعاج والذهب، وعلى رأسه التاج المحلّى بالياقوت وحواليه رجال البلاط يحيطون به كما تحيط الأهداب بالعين. ولحاهم تتهدل، وعيونهم تتألق بمهابة وعنفوان.

هبّ مينيلاوس واقفاً مع انحناءة في ظهره بسبب تقدمه في السن، فهب رجال البلاط هبَّة واحدة واقفين كأنهم الخيول المطهمة. وبدا البلاط جليلاً مهيباً مرعباً. وفتح مينيلاوس يديه مرحباً "أهلاً بك ضيفاً عزيزاً يا باريس بن بريام" وصافحني بحرارة وعانقني، ودعاني أن أجلس إلى جانبه. وجلس فجلست، وتطامن رجال البلاط جالسين. قال مينيلاوس "الدار دارك يا باريس. سَتُوْلمُ من أجل اليوم، حتى تُضمّخ جرارُ الخمر اللحى، وتشتعلَ القلوب بالنشوة" والتفتَ إلى خدمه يخاطبهم بحسم "خذوه إلى جناح الضيافة الملكي معززاً مكرماً كي يستريح من وعثاء السفر. فالتفّ حواليّ نفرٌ من حَشَم القصر يشكلون مع جماعتي موكباً يحفّون بي بتبجيل وولاء،وعيون رجال البلاط تتبعني بنظرات احتشام وتقدير.

مشى الموكب بي عَبْر الردهات الواسعة المزدانة بصور الآلهة والملوك وتماثيلهم المصنوعة من الذهب والفضة والبرونز. والأبواب تتفتح على مصاريعها، وخلال الزوايا والمنعطفات تشرئب جارية من هنا وجارية من هناك بعنق كأنه حمامة، ترميني واحدتهنّ بنظرة ساجية من عينين دعجاوين. فيهن الشقراوات ذوات العيون الخضراء والزرقاء. والسمراوات المضيئات ذوات العيون العسلية والبنية والشعر الكستنائي. والسمراوات الداكنات اللاهبات، ذوات الشعر الأسود الفاحم والعينين الحوراوين. تتبدى كل منهن بأُهْبَةٍ وحشية من قوام أهيف ملفوف برداء من حرير، يهفهفُ بِلُغة من مفاتن مخبوءة نَسَجَتْ حوالي شَرَكاً غَرَّني جعلني أجرجر قدمي على الأرض المفروشة بالورود ضائعاً متثاقلاً.

بلغوا بي مقرّ إقامتي: ردهات وشرفات تطل يميناً على البحر الممتد إلى مشرق الشمس ويساراً على حديقة تمتدّ إلى جبل أشمّ يحضن روابي خضراء سندسية. ورفوف الطير تمور بين أشجارها الزمردية وتهزج هزيجاً مؤنساً على أغصانها.

أرائك عليها طنافس ووسائد وزرابي من الحرير والصوف، ملونة بالأصفر الباهت من قُروف الرمان، والأصفر الذهبي من قروف البصل، والأحمر المتوهّج من المُغْرة، وأواني من النحاس اللامع ملأى بالزبيب واللوز والجوز، وجرار من الخمر المعتقة، وكؤوس من خشب الورد وقرون الوعول.

تراخيتُ في جلوسي على فراش محشوٍّ بالقطن والصوف، وكأنّي محمول على راحتين ناعمتين دافئتين. وأيقنت أن النفس تتوازن عُنْوة بكفتين: كفة من الصلاة والقوة تنتج عنها القرارات الصائبة كارتباطي بحواء، وكفة من الهشاشة والخَرَق تقابلها وتنتج عنها سانحات الضعف والخَوَر كضعفي أمام مفاتن أولئك الجواري.

وهاجني حنين كلهيب النار إلى حواء، وطاشتْ عيناي على النوافذ والجدران ثم ارتكزت عَرَضاً على صورة محفورة في أعلى الجدار، دقّقتُ فإذا هي صورة فينوس "تباً لك يافينوس أخذتني على حين غرة، ورميتني في قفص ذهبي هو سجن مطبق على رحابته وبَرْقشاته، أردتِ إرضائي فعبّأتِ قلبي إحنةً عليكِ وعذاباً منكِ".

خرجتُ إلى الشرفة وسرحتُ بنظري في الفيافي الممتدة إلى الأفق يشدّني الشوقُ إلى حواء البعيدة الوحيدة، شوقاً ملفعاً باليأس منها، ورحتُ أمنّيها النفسَ المعذبة وأنا أستيقن هلكاً مما أمنّيها.

واندفع الذنب في صدري يقرّعني، يهيج في نفسي باللوم والمرارة لأنني تسرعت في اتخاذ ذاك الحكم المشؤوم. ماذا دهاني أتورط مع تلك الربة فينوس؟ وماذا تُراها تبتغي بي تحملني عبر الزمان والمكان إلى بلاد الإغريق هذه؟

كنا وحدنا الدنيا كلها ـ أنا وحواء ـ وكان كل منا يغمر الآخر بأقصى ما فيه من حب ووفاء. فهل تسامحني حواء بهذا الخطأ الشنيع؟ وهل سألتقي بها بعدُ؟

أفاقتني من شرودي حسناء تطلّ من الشرفة المقابلة تلوّح لي بإلحاح. أشحتُ عنها لحظات فرمتني بحصاة تنبهني إليها، وكوّرتْ أصابعها ورمتني بقبلة أرسلتْها في الهواء، ثم لوّحتْ بيدها تشير أنها قادمة إليّ فاستدرتُ مصعوقاً.

أرجوكِ لا تحاولي يا هذه المرأة.. إننا في قصر يموج بالعيون والسيوف. وحواء لم تترك في قلبي وبصري موطئ نملة. ولكن لا مناص. قبل أن ألملم أفكاري اندفعت المرأة من الباب الداخلي ملفعة بإزار من الحرير الرهيف الهفهاف، فأدرتُ لها ظهري ورحتُ أرتجف غيظاً وقهراً وحرجاً وارتباكاً.

واجهتني الغانية بعناد ورفعت النقاب عن وجهها فتبدّتْ لي امرأة لم تترك فتنة لنساء الدنيا جميعاً إلا سلبتهم إياها، ووجدتني تائهاً على قوامها المخبوء بألوان تحاكي قوس قزح كما يتوه شعاع القمر على صقال بحيرة. وتبدلت حواءُ العارية التلقائية امرأةً أخرى تخبئ الكثيرَ الكثيرَ من مفاتنها وتعرضُ القليلَ القليلَ إمعاناً في الجذب المتمكن والتشويق اللاهب. هتفتُ قسراً:

ـ حواء!

ـ أنا الأميرة هيلين (هيلانة) يا باريس. تزوجني عُنْوةً هذا الرجلُ العجوزُ المأفونُ مينيلاوس، ملكُ ملوك الميديين وحوّلني في قصره إلى واحدة من جواريه، إلى قُنْيَةٍ من مقتنياته. إن نفسي تعافه وتعاف قصره وكلَّ ما قدم لي من نفائس وحُليّ. أتوسل إليك أنقذني من هذا المَطْمَس النَّتن. خذني حبيبي إلى بلدك طروادة لأقدم لك حتى الموت كل ما بوسعي من سعادة وحنان وحب ووفاء. "أقطع يدي إن لم تكوني حواء".

وتواريتُ في الشرفة هارباً مأفوناً ألوذ بزاوية من زواياها، يحلو لي أن ألقي بنفسي على الأرض ممعناً بالهرب. ووسوسَ إبليس: سواءٌ أكانت حواء أم هيلين. إنّ أكلَ التفاحة حقٌّ من أولى حقوقها، لكنّ مينيلاوس هذا الذي تقرّحت أنيابه، وسوّستْ أسنانه وأضراسه وانتخرتْ ما عاد قادراً على قضم التفاحة واستطعامها لقد آلَ إلى جنس ثالث هو: خُنْثى (لا ذكر ولا أنثى) فما حيلتها؟

تبعتني الغانية إلى الشرفة وواجهتني قائلة بعناد وصلابة:

ـ لنكن من نكون. ارحم لهفتي ورجائي، ولا تخيّب أملي فيك. إنني في شَرَكٍ ينهش فؤادي المعذب، ويؤجج في ضلوعي نار الألم والتعاسة والإخفاق. إنني أنطح الصخر في طريق ممدودة حتى تضرج رأسي بالدم.

ـ كيف أغدر بمن أحسن وفادتي وأكرمني. وأحلّني في قلب قصره؟ لا.

ـ إذاً خذ. خذ السيف واغمسه في صدري. أخمد أنفاسي، فأموتَ على يديك خلاصاً من حياتي المشؤومة.

هربتُ من الشرفة إلى مخدعي فتبعتني متوترة. قلتُ بصرامة واتهام:

ـ أنتِ امرأة خائنة تُلقي بنفسك سائغة إلى أحضان رجل ليس برجلك.

ـ لقد تقطّعت بيني وبين مينيلاوس جميع الأسباب، فما عاد رَجُلي وما عدت امرأته.

ـ لكنكما زوج وزوجة. نبهيه. صارحيه. إذا توفر الصدق تحقّقَ الرضى.

قالت بأسى عميق "إن لمينيلاوس أذنين ليسمع بهما ما يشاء، وعينين ليرى بهما ما يشاء، ولن يكون كلامي إلا صرخةً في وادٍ سحيق. لكم تحاملتُ على نفسي وداجيتُه لأكسب ودّه، فلم أظفر بسوى الصبر على مزاجه العكر المتقلب. أأصرُخ في وجهه ألطمه بالحقيقة فأتحمّلَ جريرةً يُدَقُّ فيها عنقي؟" وتابعتْ بحرقة وحماسة "هي ميتةُ قهرٍ لا محالة، سواءٌ أكانت تحت عينيه أم وراء ظهره "وأطرقتْ تقاوم نشيج البكاء، ثم حملقتْ إليَّ يتصارع فيها القهر والرجاء "أنا لم أخلَقْ لمينيلاوس، ومينيلاوس لم يُخلَقْ لي. إنه اقترانٌ أشْوَهُ، كإنسانٍ حلّتْ عيناه مَحَلّ أذنيه وأذناه محلَّ عينيه، وفمُه محلَّ دُبُره،ودُبُرُه محلّ فمه. أو كمن حلّتْ إحدى رجليه محلّ إحدى يديه".

واحتدّتْ، وقضمتْ الهواء بأسنانها، وتابعتْ قائلة "باريس. أنتَ خُلِقتَ لي وأنا خلقتُ لك. أنا قدَرُك، وأنتَ قدري. فلا مهرب ولا مناص".

هالني منطقُها، وجعلني أبهتُ حتى سَقط في يدي. فانتزعتُ نفسي من خذلان نفسي وقلتُ في نبرة خَلَجَتْ بالرجاء:

ـ ولكنه اليوم يُوْلِمُ من أجلي.

ـ بل يُولِمُ من أجل نفسه حتى يكرع الخمر غارقاً في سَبَحات نشوته بمَلَق رجاله وغَنَج جواريه محلقاً بأجنحة من وهم وسفالة. حبيبي باريس تعلّل بالمرض ولا تحضر الوليمة.

ـ وإذا تفقدني ولم يجدْني؟

ـ عندما تلعب الخمر برأسه تخلب عقله، ويغدو كتلة من فحولة مزعومة تغلي فيها حمّى اللّهَف إلى النساء.

ـ فيأوي إليك ويتهافتُ عليك.

ـ بل سَرْعَ ما ينيخه الوَهَن فيجثم متهالكاً يستلبه الرقاد والغطيط. تلك ستكون ساعة تحرري ننسلّ عبر أسوار القصر ونركب البحر مُفلتَين من رِبقة مينيلاوس. وأغدو أنا الأميرةَ هيلين أجمل جميلات الدنيا بين يديك وطوعَ أمرك وحبَّك الأبدي يا أميري يا أكثر رجال الدنيا وسامة

ـ أجدني عَيِيّاً حَصِراً أمام لسانك الذَّلِق. وإنما أرجو أن تعذريني، وتعفيني وكفى.

ـ اسمع يا باريس، ساعدَ العدة وآتيك لننطلق كما ينطلق غرّيدان من قفص. وأمامك أحد أمرين: أن تعدني بالقبول، أو أطلقُ عقيرتي كالدَّويِّ تجلجلُ في أفناء القصر، فيداهمونك، ويصمونك بالخيانة، ولك أن تقدّر مآلك، ولاتَ ساعة ندم. حبيبي كن سمحاً ولا تكن عُقراً وانسلت مندفعة إلى الباب واختفتْ. شعرتُ أنني أتصدّع وأنهار. أنا آدم أبو البشر، وها هي الإنسانية تختلط بالوحشية في قلبي. ووسوس إبليس "الغدر والمكر من طبيعة الإنسان، بيد أن الوحوش واضحة صريحة بما تشتهي نفوسها، أوليس على الإنسان أن يشكّم شهواته، ويكبت نزواته، فيَفضُلَ عن الحيوان؟

داهمني من الشرفة حارس من حراس القصر تسلل إلى مخدعي يحمل صرّة ثياب، فأيقنت للوهلة الأولى أن هيلانة نكصتْ وأوقعتْ بي، أو أن قدمها زلّتْ... لكن الحارس أماط اللثام عن وجهه فإذا هي هيلانة. قالتْ هامسة لاهفة "خذ ارتدِ ثياب حارس من حراس الملك. أسرعْ وهيا بنا، وحذارِ من نزوة طيش "ووسوس إبليس" لا مناص. الموت يتربص بك من كل صوب، والفضيحة تحوّم حولك. حواء باتت ماضياً سحيقاً. وأنت ضائع في غمار الزمان ترفع يديك مستسلماً، يسوقك قدر أهوج تصنعه ربات أترعت قلوبهن بالعنجهية، يتلهّين بمشاعرك، بسعادتك وتعاستك، كطفل يلهو بعصفور صغير.

هبطنا من الشرفة على الحبال، إلى فناء القصر، فتلقانا ثلاثة من الحراس. سألتْ هيلانة أحدهم هامسة:

ـ تدبّرتم أمر الكلاب؟

ـ أخرسناهم يا مولاتي.

وتسللنا في الغسق عبرَ باحة القصر يتقدمنا حارس يستكشف لنا الطريق والمنعطفات، ويلوّح لنا أن نتبعه، ويعقبنا حارسان يجيل كل منهما الطَرْفَ في أحد الاتجاهات. نجوزُ مرحلة ونبدأ بأخرى.. نتطامن جميعاً وقد تجمّع كل منا في أذنيه يصيخ السمع، وفي عينيه يستجدي الرؤية، وفي قلبه الذي ينوس بوجيب كأنه يخبط في روحه خبْطاً، فإن أية نأمة تعني بأبسط الحالات دقّ العنق، وهدرَ الدم، إلا هيلانة. فقد بدت لا مبالية، صارمة في لا مبالاتها، ووسوس إبليس "إن المرأة أكثر جرأة وإقداماً من الرجل".

بدا الزمن بليداً ثقيلاً تتفتت لحظاته بين يدينا، وتهرب من بين أصابعنا كأنها تلهو بعذاب قلوبنا حتى وصلنا إلى مكان في السور فزعزعتنا اللهفة إلى النجاة وزادت قلوبنا وجيباً، والتوتْ أعناقنا وسالتْ عيوننا. فصعد الحراس بعضهم على أكتاف بعض وشكلوا سلماً تسلّقه أحدهم واعتلى السور، ومدّ لنا الحبال.

تسلقنا السور كالجُرَذ، وتطاولنا بأعناقنا نتوثق من موطئ قدمينا، وهبطنا إلى الفلاة نحبس أنفاسنا في صدورنا. فانضمّ إلينا عدد من الحراس وزحفنا يلتحم بعضنا ببعض كطائر يضمّ جناحيه على فراخه، واندفعنا نتابع طريقنا نتعثر بالحفر والحجارة نراقب الجهات الأربع نخشى أن يداهمنا منها أحد، من قُبلٍ أو دُبُرٍ أو يهبط علينا من علٍ، أو ينبع من شقوق الأرض. نتمنى لو استطعنا أن نمشي في الهواء رويداً، لا خبْطاً على الأرض في ذياك الظلام الدامس.

بلغنا الشاطئ. وأحسسنا ببعض من الارتياح، إلا أن الوساوس ما زالت تنخر صدورنا.

ووسوس إبليس "هي هي حواء. أطعمتك التفاحة فهبطتْ بك إلى أسفل سافلين، ثم راحتْ

تتمادى، تتمرّغ في الإثم وتغويك للتمرغ معها، فإلى أي دَرَك ستتهاوى بك؟"

ألفينا القوارب الصغيرة تنتظرنا على الرمال. امتطيت أنا وحواء أعني هيلين قارباً صغيراً لم أتبين معالمه في الظلام، واندفعنا نمخر العُباب مؤتنسين بسقسقة المجاديف. وقد شكلت القوارب الأخرى سواراً حولنا.

بلغنا سفينتنا الجاثمة في حضن البحر بألواحها المتينة ودُسُرها المشدودة بإحكام وحامت قواربنا حولها كما تحوم الحِمْلان حول نعجة تمتصّ أثداءها، وما زال واحدنا يحسّ أنه منوط بحبل فولاذي يمكن أن ينشدّ به إلى الخلف، ويُلقى في التهلكة.

وتدلت الحبال من أعلى السفينة ونحن نضيق بأنفاسنا المتلاحقة، وقلوبنا التي تكاد تتصدع في صدورنا. تسلقناها متتابعين كالنمل إلى سطح السفينة فرمت هيلانة الشاطئ بنظرات حقد وازدراء وزفرت زفيراً حاراً، ثم شدت قبضتيها تعبر عن الظفر ثم لوّحت للحراس أن كل شيء انتهى وتمسكت بي كأنها تلقاني من جديد وتأوهت آهة ارتياح قائلة "ها نحن حققنا أول خطوة انتصار يا فارسي الجميل".

حَبَوْنا إلى مقصورة أعدّتْ لي ولها في بطن السفينة، وقبعنا نقارع توجسنا، فأسندتْ هيلانة رأسها على كتفي، ثم تمسكتْ بي كأنها تخشى أن أطير في الهواء فيما علتْ أصوات البحّارة يلقي بعضهم الأوامر على بعض، وراحت السفينة تترجّح تحتنا وأعمدة الصواريخ تئزّ أزيزاً يخترق وشيش الأمواج، وانطلقنا نوغل في عُرض البحر تواتينا رياح تقود سفينتنا بأناة، وامتثل القبطان بين يدي هيلانة قائلاً:

ـ إلى طروادة مولاتي؟

ـ إلى طروادة.

قالتها بثقة واعتداد، والتفتتْ إليّ "هنيئاً لك الظفر يا أميري ومولاي" ولوّحتْ لي بتفاحة يانعة ثم قالت "لا لن تتذوّقها إلا في مخدعك الملكي في طروادة".

لبثت ساكناً لا أعترض. فيما كانت تتنازعني رغبتان: الأولى أن اختطف التفاحة وآكلها ولو اغتصاباً لأن دمي شرع يغلي في سائر بدني غلياناً يعوزني حياله الكثير الكثير من الصبر كأن تكون شديد الظمأ وحلقك جافّ وملء عينيك جرعة ماء نمير. والثانية أن ألبث ساكناً لأتبيّن ما إذا كانت هيلانة هي حواء حتى لا يهدّ قواي عذاب النفس.

بيد أن حواء لم تستطع مع جَزْمها صبراً، فأشرعت سلاحها الأنثويّ الذي لا ينبو، ولا يخيب، وصوّبته إلى قلبي فوجئتني أشاطرها أكل التفاحة بمتعة وحرارة.

ووسوس إبليس "هي متعة ملوّثة بالخيانة تُزْري بفرحة الانتصار" وقالت هيلانة لا مبالية لا جُناحَ علينا ما دامت فينوس قد ابتدعتِ الإثم وتعهدته وحملتْ جريرته، تستقوي بكبير الآلهة زيوس فهي أثيرة لديه".

لفّ الظلام الدنيا بلونه الأسود القاتم، وراق لنا أن نصعد إلى سطح الباخرة ورحنا نسرح في دائرة الأفق الفاحمة نزرع لهفتنا في خفق النجوم قالت هيلانة بصوت راجف "أعنّي زيوس يا ربّ الأرباب القادر على كلّ صعب من وسوسات نفسي، ومن دسائس مبغضيّ، وسلّم لي "باريس" فارسي الأثير إلى قلبي وصنو روحي، وأسندتْ رأسها على كتفي تهمس بآهة كهديل حمامة. وإذا بالمركب يهتز بقوة ويضطرب وصوت الارتطام يجلجل مدوياً في أرجاء الأفق.

ارتمينا على الأرض، ثم نهضنا نتمسك بالدّسر مخافة السقوط والرعبُ يملأ قلبينا. وزاغ

نظرنا في الفضاء، وإذا بالبحارة يتنادون ويتوزعون على الأدراج، يدأبون صعوداً وهبوطاً لاهفين جزعين، يتناقلون السطول ينزحون بها الماء من قاع المركب ويهرعون إلى السطح يسفحونها في البحر. وتقدم القبطان ذو اللحية البيضاء من هيلانة مرعوباً قائلاً "خُرِقَ المركب يا مولاتي" فانتفضت هيلانة لائمة محتدة:

ـ أما كنت تعرف أيها القبطان أن في هذا المكان من البحر صخوراً فتبيرنا وتعرضنا للهلاك؟

ـ إنني أعرف طريقي بالشبر يا مولاتي، وأنا مصرٌ أن هذه البقعة من البحر ليس فيها أثر للصخور.

ـ ولكن ما الذي جرى؟

قال بأسى وذبول "إنها نقمة من الآلهة يا مولاتي" فتمسكتْ بي هيلانة وهامتْ سارحة بعينيها في الفضاء بضيق وانكسار. ووسوس إبليس "على قمة جبال الأوليمب اندلعت مواجهة حامية بين فينوس وهيرا، أما منيرفا فقد لبثت تتابع بفضول "قالت فينوس بضيق وكراهية" هيرا. أيتها الظالمة يا من تملكين قلباً أقسى من الصخر الأصمّ وأشدّ مرارة من الحنظل. كيف طاب لك أن تمنّي بالهلاك قلبين جمع بينهما حب وثيق؟ قلب باريس أشدّ شباب الدنيا وسامة وقلب هيلين أكثر شابات الدنيا روعة وجمالاً" فتصدت لها هيرا منتفضة قائلة:

ـ إن ما جمع بينهما ليس سوى حبٌّ ملطّخ بالإثم.

ـ بل إنه بالعفوية بحقيقتها وطهرها.

ـ ولكن. ماذا تسمين امرأة تنسلّ من تحت جَناح زوجها في هدأة الليل وغسقه لتسلمَّ نفسها إلى الغادر باريس. أليستْ خائنة خيانة شنعاء. وأنتِ أنتِ يا فينوس كيف تتلهَّيْن بعواطف الفانين منتشية، كيف عَمِيَ قلبك فلا تريْنَ جُناحاً عليهما في فعلتهما الشنيعة؟

فتصدّتْ لها فينوس قائلة:

ـ إن مينيلاوس ظالم رعديد. يغرق في معاشرة الجواري والأَمَات، لاهياً عن أجمل زوجة في الوجود، لا يحفل بمشاعرها ولا بأنوثتها، وكأنها متاع رخيص أُلقِي به في زاوية مهملة.

ـولكنها اختارته بنفسها من بين عدد كبير من الخاطبين. وماذا بعدُ يا فينوس؟ ينجو باريس وهيلين ويتواريان في طروادة، فتثور ثائرة الإغريق، يقدمون الأضاحي ويشرّعون مراكبهم ويحاصرون طروادة عشرة أعوام يتجندل فيها المئات من الأبطال، ثم يقتحمونها ويذبحون الكثير من الخلق ذبح النعاج ثم يخربونها ويشتتون شعبها. وتدور الدوائر على الإغريق وهم عائدون إلى بلادهم؟ أنضحي بباريس وهيلين أم نمني شعبين بالويل والثبور؟

صرخت فينوس بأعلى صوتها "كفى هيرا هذا كلام حقّ يُراد به باطل" فقابلتها هيرا مستخفة:

ـ واعجبي يا فينوس.. أأنت ربة الجمال أم ربة الخراب والدمار؟

ـ كُفّي عن خداعي بذرائعك الخرقاء يا هيرا. إنك تحاولين أن تخفي بها حقدك على باريس لأنه اختارني من دونك.

كشرت هيرا وقالت بغضبة جامحة "إذن فلأقتلِعنّ ذوائب العنجهية التي تبرقشين نفسك

بها أيتها السادرة في غيِّها فينوس. ليتَ زيوس يرى ما تقترفين من أفعال شنيعة وما تبيّتين من نوايا خبيثة" حملقت فينوس مأخوذة، والتفتت إلى منيرفا تستنجد بها قائلة بانفعال قسري:

ـ منيرفا. قولي كلمة حق. آزريني.

ـ أنا لا علاقة لي. كلتاكما مخطئة.

ـ حتى أنتِ يا منيرفا؟ يا ذات قلب مترع بالإحن والقتام؟

فهاجت نفس منيرفا، وطارت بصحبة هيرا إلى مينيلاوس، أيقظتاه في هزيع الليل، وأنبأتاه بفعلة هيلين الشنعاء، وأشارتا عليه أن يذبح عشرين ثوراً قرابين لزيوس حتى يناصره. وهرعت فينوس إلى المركب محاولة أن ترأب صدْعه، تنجيه من الغرق.

مع بزوغ الفجر أخذ المركب يتهاوى بمن فيه: فينوس تحاول أن ترأب الصدع والبحارة طفقت أجسامهم تذوي، وأصابعهم تتخدر غير قادرة على حمل السطول، وأخذ الماء يعلو في جوف المركب. فاندفعوا ينقزون كالجُرَذ وكل يبحث عن موطئ قدم يلوذ به.

اشتبكتُ مع هيلانة في عناق مشحون بالرعب والجزع والانفعال. قالت يائسة بقلب تكاد المرارة تدميه:

ـ لن نموت يا باريس. لن نموت.

ـ لن نموت.

ـ شُدّني إليك يا حبيبي، شُدَّني وحذار أن تفلتني من بين يديك حتى إذا هوينا في القاع، وابتلعَنا حوت أو سمكة قرش نلج في جوفه معاً.

وفيما عجزت فينوس عن رأب الصدع، وأخذ المركب يهبط إلى القعر وقد غمره الماء وغمر البحارة الذين أخذوا يمورون ويجدِّفون بأيديهم الكليلة، يصارعون الموت الكامن في الأمواج المتلاطمة ولم يبق منهم سوى أعناقهم تشرئب لتتنشق الهواء وفيما أشرقت الشمس وأخذ شعاعها الغزير يتجلى على سطح الماء.. فوجئنا بمراكب الملك مينيلاوس تتساقط علينا من كل الجهات كالذباب على قطعة حلوى.

هُرع القبطان إلى شلة من الحبال ألقاها لي ولهيلانة وصاح بنا "تمسكا جيداً بالحبال أيها الأميران" وشدّنا البحارة إلى المركب الملكي، وقدموا لنا كسوة نستعيض بها عن ثيابنا المبللة وتركوا بقية البحارة يغرقون وهم يلوّحون بأيديهم المتشنجة ويصرخون بأصواتهم المبحوحة يطلبون النجدة يائسين.

وعادت المراكب تتبختر بأشرعتها متجهة إلى ليسديمونيا. قبعت أنا وهيلانة في زاوية على سطح المركب نتشمّس ونرتجف من البرد والشعور بالإخفاق والرعب. قلت مستغرباً "أتراهم أنقذونا فعلاً؟" فأغضت هيلانة بمرارة وأسى. ووسوس إبليس "بل ليذبَحَكما مينيلاوس بيده ذبح النعاج، ويلقي بكما إلى الجوارح والضواري تنهشكما" قلت وأنا أضمها بضياع وقهر:

ـ يلوح لي يا هيلين أن مصيراً مشؤوماً يتربص بنا.

ـ إن سعادة يوم واحد قضيناه معاً وتمتع فيه كل منا بالآخر من أعماق روحه وقلبه وشعوره تفضُلُ كل ما في هذه الدنيا من مآسٍ يا باريس.

ووسوس إبليس "هذه عُقبى السعادة" وقالت هيلين تقضم الذعر منكسة رأسها:

ـ أتدري باريس؟ الموت عندي أهون من لحظة اللقاء بعيني مينيلاوس.

ـ فات أوان الندم يا عزيزتي هيلين.

أشاحت وقالت بحرقة "قل لي باريس. قل إني أنا التي ورطتك وسببتُ لك ما سببتُ من مصاعب وعرّضتك للهلاك. تكلم باريس أنقذني من عذاب الضمير إني لا أبالي بما يحلّ بي لكني أكاد أتمزّق وانفجر من أجلك، اشتمني اضربني، افعل بي ما شئت.

رسا بنا المركب في ميناء ليسديمونيا، وما إن ترجلنا أنا وهيلين حتى جاءنا حارس متجهم، ملامح وجهه مطموسة على جلدة كامدة صفراء داكنة تؤكد أنه لا يحمل في قلبه أيّ نوع من المشاعر إلا البغضاء تشع منه بألق خافت تقدم منا مقطباً وثبّتَ جسم كلّ منا إلى الآخر من دُبُر، وأحكم شدّ وثاقنا وأشار إلى جماعته فاقتادونا إلى عربة مخلّعة مربوطة بحمار أعرج، أجلسونا عليها عنوة، وربطونا بها.

وسحب أحدهم الحمار من رسنه، وأخذ يطوف بنا في شوارع ليسديمونيا. وشرع الناس يتجمعون حوالينا يهتفون بعداء واحتقار هتافات تختلط بصرير العربة تحتنا "خائنة. غادر" لا يقترب منا أحد إلا ليبصق علينا. وراحوا يرشقوننا بالقاذورات من خصاص الأبواب والنوافذ أو من الشرفات. وصار الذل يتراكم فوق الذل في قلوبنا حتى غدونا كتلة من الذلّ.

قالت هيلين تنتحب باحتقان وقهر "ليتهم قتلونا لكن مينيلاوس بحقده الشنيع وقلبه الأسود لا يثلج قلبه إلا أن ينتقم منا شرّ انتقام" وطفق الذباب ينخر بخراطيمه الحادة مؤق عيوننا وأشداقنا ويتقافز بحرية على وجوهنا يبحث عن ذرات القاذورات قالت هيلين بسوداوية وذلّ "لتهنأ الشامتات من الحرائر والجواري وهنّ يتمتعن بذل هيلين التي كانت تفقأ عيونهن بطلعتها وبهفوة مينيلاوس إلى ابتسامة من محياها. وكل من في القصر يطلب ودّها ويهرع ليأتمر بأوامرها حتى لو أومأت برأس إصبعها إلى بغية تبتغيها" وغلب عليها النحيب. هزّها وهزّني معها. ثم تمالكت نفسها وقالت بحقد وتحسر "أي فينوس، أيتها الساقطة، ما دمتِ غير قادرة على إنقاذنا فلمَ ورطتِنا في هذه الورطة الشنيعة؟ وركنتْ هيلين وقالت بصوت يائس حزين:

ـ أتراني أخطأتُ باريس؟ أما كان الأجدر ألا أستفزّ فينوس؟ ليس لنا غيرها إن بقي لنا صُبابة من أمل في باريس. تكلم باريس. ارحمني تكلم. هل تصفح عني فينوس باريس؟ وأنت؟ هل تصفح عني؟

انتهى بنا المطاف إلى ساحة عامة يتكوم فيها الحطب من يابس الأشجار والأشواك. وأقبل كبير الكهنة يحمل شعلة الأوليمب المقدسة بيده والهيبة تتقطر من رأسه الحليق، وثيابه المتهدلة. ومدّ الشعلة إلى قعر الحطب فمخرته ألسنة اللهب، وراحت تتغلغل وتتسع وتتصاعد.

لم يكن عسيراً علينا ـ أنا وهيلين ـ أن نعرف مصيرنا. تأوّهت هيلين بحرقة وذبول وهمستْ بصوت راجف متقطع "لعل هذه النار أرحم من نار مينيلاوس ولكن ليس لنا من خيار. تكلم باريس".

أطبَقَ فمي وعَصِيَ على الاستجابة، ولا أدري ما إذا كانت هيلين تنتحب فقد علَت همهمات الناس، وخلطت الأصوات بعضها في بعض. قالت هيلين بصوت راجف حاقد "لا، لن أستعطف مينيلاوس. إلا إذا شئتَ أنت باريس استعطفهُ من أجلك".

ووسوس إبليس "من خواص البشر أن تنبني نفس كل منهم على التناقضات ينجدل فيها الوفاء والإخلاص بالخيانة والغدر والخداع، والخير بالشرّ، والحبُّ بالكراهية، والكرم بالبخل، واللؤم بالمودة، والحقد بالسماحة. متروكاً للإنسان أن يتعامل بأيٍّ منها وهو لا يطيب نفساً إلا إذا جربها كلّها".

وغدت النار جمراً أحمر وانبلجت حرارتها تتوزع في المكان، تخز الوجوه وتستلّ الجموع من أعماق العيون إلى المُوَق. وهمّ بنا جلاد مفتول العضلات، طويل القامة كبير الهامة عريض المنكبين رحب الشدقين، ناتئ الأنياب. ملامحه مطموس بعضها في بعض. لا تدري أهو متجهم غاضب، أم وُسِمَ وجهُهُ بهذه السمات منذ ولدته أمه. ولا يُدرى أولَدَتْهُ والدةٌ من هذه الدنيا أم من أوار جهنم؟

بسط يديه إلينا وفتح كفّيه الواسعين واحتملنا أنا وهيلين كما يحتملُ حزمة حطب وألقى بنا في كفة المنجنيق وتراجع يغمغم بزهو وانتصار، كأنه أسلم خروفاً أو عجلاً للذبح، ولبث يتلمّظ وكأنما سال لعابه ليشوينا ويأكلنا، وكأن اللحم يتساوى عنده لبشر أو حيوان، ولوّح كبير الكهنة لجماعته فانضموا إليه واصطفوا وراءه، وراحوا يحوّمون حول النار برؤوسهم الحليقة كجبّات اليقطين، وثيابهم المهلهلة، وعيونهم المتفجرة بالشواظ ووجوههم المقطبة، يحركون أيديهم ويغمغمون، يؤدون صلاتهم. ثم تسمروا حول النار يتفجر من عيونهم شعاع الموت المحتّم ومدوا أذرعهم نحو الأوار. ووجم الناس وطأطؤوا برؤوسهم خاشعين.

وفيما علت غمغمات الكهنة وتلاحمت تقضم الصمت فلم يعد مُتاحاً للأذن أن تلتقط زقزقة عصفور، أو هديل حمامة، وفيما امتلأ الجو رهبة كشّر كبير الكهنة وهو يَقْضُمُ الهواء بأسنانه وقد تلاحم فكّاه، وقطب. ثم رفع يده إلى الأعلى وشدّ على قبضته وأهال يده بشراسة وتشفٍّ إلى الأسفل وصرخ بصوت كخوار ثور:

ـ هيا.

قفزت بنا كفة المنجنيق وقذفتنا إلى الأعلى بحدّة فارتفعنا في الهواء على شكل قنطرة حتى بلغنا أسطح المباني، ثم هَوَيْنا إلى جذوة الوهج واللهيب هُويّاً.

□□

البغل

محمود الوهب

مثلما يتربع المرء على عرش أو قمة.. يتربع السيد عبد الرحيم اليوم على قمة الستين من عمره، مرتاحاً، يزهو بخلاصه الذي ربما عدّه نوعاً من الانتصار، بل هو الانتصار الكبير في حياته..! فهو لم يتسلق هذه القمة إلا بعد كد وتعب، وطول صبر ومجالدة.. فها هو ذا الآن يمدد رجليه على راحتيهما.. فلا كرسي، بعد الآن، يصلب جسمه، ولا طاولة تحني ظهره.. لا مراجعين ينكدون صفاء ذهنه.. ولا معاملات تافهة تضيّق فضاء أفقه وأحلامه.. والأهمّ من ذلك كله، أن لا أحد اليوم يعمل على إخضاعه للأوامر..!

فلا وزير اليوم ولا مدير.. ولا حتى رئيس دائرة.. فقد ولّى الزمن الذي كان يساق فيه عبد الرحيم مثل بغل في مدار..! نعم ولّى ذلك الزمن، وولت معه التعليمات السخيفة إلى غير رجعة.. أربعون عاماً.. نعم أربعون عاماً وثلاثة أشهر وأحد عشر يوماً.. يعاني عبد الرحيم الروتين الممل، والتعاليم الفارغة الجافة..!

هل يمكن للمرء أن يولد أكثر من مرة؟! (يسأل عبد الرحيم وعينه على المرآة) نعم بكل تأكيد.. ولم لا..!؟ (يجيب بالوثوق كله..) وشعوره بتوقده الذهني والروحي يزداد ويتقوّى..!

يقهقه البياض في جانبي الرأس.. وتمعن تجاعيد العنق والجبين في تجهمها.. ولكن لا.. لن يسمح عبد الرحيم لأيّ شيء أن ينغصّ عليه متعة الولادة الجديدة المكتملة.. أو يصادر نعيم فرحه الهاطل كمطر نيسان.. فالصحة عامرة، والقلب شباب.. بل إنّ تجربته الطويلة في الحياة، يمكن أن تكون موضع غبطة من الشباب أنفسهم..!

ما هو مهم، الآن، يا عبد الرحيم، أنك متفرغ لحياتك الجديدة كلياً.. فلا موعد رسمياً يقطع عليك خيوط أحلامك التي اعتادت أن تمنح لحظات النوم الأخيرة متعتها..!

منذ الآن لن تلزم نفسك، يا عبد الرحيم، ببرنامج معين، حتى وإن كان معنياً بحياتك الجديدة، فأيّ برنامج محدد هو قيد على حريتك.. لن تخضع نفسك إلا لهواها، ولن تتصرف إلا على نحو آني وعفوي..!

أما الآن فلترتد ثيابك ولتقم بالطواف على معالم المدينة التي ألفتها، وتهفو روحك إليها..

ولعلك تلتقي أيضاً ببعض أصدقاء الطفولة أو الشباب.. فتبثهم فرحتك باستعادة حيويتك ونشاطك في ظلال الحرية..! وقد تلتقي بمن يدلك على واحدة تشاركك الاستمتاع بجمال هذه الأوقات وفرحها..!

وقف أمام المرآة، هذه التجاعيد.. يمكنه التغلب عليها بالرياضة، وبالغذاء الرطب، أما الشيب فليبق.. إذ لا يمكن له أن يضع صباغاً.. فطالما كره هذه المظاهر المصطنعة المخادعة..!

ارتدى ملابسه.. وعن عمد أهمل ربطة العنق.. فهذه الربطة لا تنتمي إلى أيّ من مفردات الحرية، إنها واحدة من قيود الوظيفة والدوائر الرسمية.. فتح باب الغرفة استنشق نسائم الصباح.. انتعشت روحه.. فهمس:

"الحياة جميلة.. ممتعة. كل ما فيها رائع وبديع.. " وأضاف "خطواتي تقول إنني لمّا أتجاوز الأربعين.." ثمّ صدّق على نجواه بقوله:

"نعم.. إنّها الحقيقة.." ومضى..

بمرح أدار مقبض باب المنزل الخارجي.. ثمة حاجز جعله يرتد مذهولاً متأففاً..!

أوف.. أوف ما هذا..؟ بغل..! وتساءل:

من أين جاء هذا البغل..؟! ومن تراه أوقفه عند باب المنزل بالضبط؟! العمى..! يكاد يسدّ الباب بجسمه الضخم..! بل هو يسده حقيقة..! أعوذ بالله..!

هش.. صاح عبد الرحيم على نحو عفوي ملوّحاً بيده.. البغل لم يسمع، أو لم يأبه بالصوت.. والدليل أنّه لم يتزحزح من مكانه..! بل اكتفى بتحريك رأسه، وهزّ ذيله، ثمّ ضرب الأرض بحافره الأيمن..! ماذا تعني هذه الحركات..؟!

لا عهد لعبد الرحيم بطبائع البغال.. زميله فارس كان يشبّه المدير بالبغل، يقول حين تبدر منه غلظة ما.. أو حين يفسّر الأوامر العالية بما يرضي نوازعه البيروقراطية:

"بغل..احذروا الرفس..!". وكانوا يضحكون..

لكن أن يلتقي عبد الرحيم ببغل حقيقي وجهاً لوجه، فذلك لم يحصل في حياته كلها، ولم يخطر على باله مطلقاً..!

من تراه ربطه هنا؟! ثمة رسن مشدود إلى مسمار حديدي..! فكر ماذا يفعل؟ أيبقى في البيت؟ لا.. لا يمكن، بل إنّ ذلك مستحيل، إنّه لن يفوّت فرصة يوم طالما تمنى قدومه..! إذاً لينتظر دقائق، فقد يطلّ صاحب البغل من جهة ما.. عاد إلى الهشّ والصياح، ولكن لا فائدة ترجى..! بل إن البغل هذه المرة هو الذي عاد إلى تحريك رأسه وهزّه في الهواء، وإلى ضرب الأرض والمترسة في المكان.. كأنه يتحداه..!

فكر لو أنه يمرق من تحت بطن البغل.. فثمة مجال واسع..! ولكن ماذا لو رآه أحدهم؟ ستكون فضيحة، وسيكون هو أضحوكة.. مدّ يده بلطف إلى جانب رأس البغل.. وبهدوء أخذ يدفع الكتلة الجلدية الملتفة حول رقبته الغليظة الطويلة.. وحين استطاع أن يحدث فرجة ما بين البغل وطرف الباب.. سارع يدسّ جسده المتواضع قياساً إلى حجم البغل.. ثمّ يحاول الانزلاق.. لكنّ خاطراً ما في تلك اللحظة بالذات، راود ذهن البغل، فجعله يدفع برأسه إلى أمام باتجاه الباب، ويصدر شحيجاً خشناً من بين مشفريه الغليظين..!

صار ظهر عبد الرحيم إلى الجدار بجانب الباب، أما صدره فصار إلى رأس البغل الذي أحس بثقل دفعه أكثر من الحجر الذي يضغط على ظهره.. ومع ذلك فقد نجا بأعجوبة كما يقولون، إذ لم تدم الحالة أكثر من ثوان قليلة، وحين التفت إلى نفسه لم تزعجه الخسائر البسيطة. فثمة روال علق على قميصه من أنف البغل، إضافة إلى أوجاع خفيفة أحسّها في قصبات صدره.. أخرج عبد الرحيم منديلاً ومسح قميصه وجانب سترته.

الأوجاع إلى زوال.. ولكن ما هذا البغل؟! ومن أين أتى؟ أيكون ما فعله عن قصد..؟! ولكن لماذا؟! وما هي الدوافع والأسباب؟! ثمّ إنّ هذا البغل لم ألمحه طوال حياتي، ولم يحدث أن ربط أحدهم بغلاً أمام بيتي، ولماذا أنا بالذات؟! أتكون مكيدة من أحدهم..!؟ ولكن من..؟ ولماذا؟!إلا.. لا أعتقد ذلك.. لعلّ البغل، هو الآخر، قد غلب على أمره، ربما ضايقته ذبابة سمجة من تلك الذبابات الصفراء الكريهة التي تألف ما تحت ذيول تلك الحيوانات.. فتزعجهم بقرصها الموجع.. وقد حاول المسكين إبعادها، فتصرّف على ذلك النحو، وهو البغل الحقيقي الأولى بعبارة فارس: ".. احذروا الرفس..!"

بهذه الأسئلة، وبتلك المبررات، راح عبد الرحيم يحدّث نفسه، بينما يده تمتد بين اللحظة والأخرى إلى صدره، تتحسس أوجاعه التي أخذت تشتد أكثر فأكثر.

مهما يكن من أمر فلن يسمح لأحد أن يعكر صفو هذا اليوم.. إنه يوم انتظره طويلاً، وستعقبه أيام أخرى كثيرة.. إذاً عليه أن ينسى لتكون البداية طيبة.. ولكن من يستطيع أن ينتزع صورة ذلك البغل من رأسه وتأثيراته ما تزال تخز صدره..!

غالب آلام صدره، وتجول قليلاً في الحي الذي شهد خطوه الأول وكلماته وضحكاته ودموعه.. تأمل ما تبقى من البيوت القديمة والدكاكين.. توقف في الفسحة جانب المدرسة.. أخرج علبة تبغه.. أشعل لفافة.. مج أنفاسها بمتعة.. تأمل ذلك العالم البعيد.. لعِبَ ومَرِحَ.. تشاجر وتصالح.. ثم عاد ليغفو في حضن أمّه حالماً بأيام ممتعة أخرى..!

أين هي أمّه الآن؟ وأين أبوه..؟! الوقت غير مناسب ليزور المقبرة القريبة.. أكثر من آه طويلة سحبها من مكامن الوجع.. تحسست يده مواضع الألم في قصبات الصدر.. لعلها أنفاس الدخان حركت تلك الآلام.. تحركت كذلك صورة البغل في رأسه..! عليه أن يعود إذاً.. أتراه البغل قد غادر مكانه..؟!.. وحثّ عبد الرحيم الخطو عائداً.

حمد الله وشكره.. أن لا بغل ولا يحزنون.. اقترب من باب المنزل.. بقايا روائح كريهة خلفها البغل.. الشمس ـ قال في نفسه ـ كفيلة بتجفيف مصدرها وإزالة بقاياها.. ثمة ذبابة كلبية صفراء هجرت مؤخرة البغل، فتركت جسمها يرتاح عند طرف الباب..!

تفو عليك أيتها الحقيرة الكريهة.. أنت السبب فيما حصل.. تناول عبد الرحيم حجراً من الأرض وقذفها به.. فجعلها، في الحال، وشماً على طرف الباب..!

الحجر الصلد الملوّث بدمها النتن ارتد قوياً إلى الخلف ليصيب حاجب عبد الرحيم الأيمن بجرح.. قبل أن يسقط متدحرجاً تحت رجليه..!

تلمّس عبد الرحيم حاجبه.. أحس بلزوجة الدم وحرارته.. نظر إلى يده فوجدها وقد تلوثت بالسائل الأحمر.. لام نفسه على حمقها ورعونتها.. لكنّه لم يجد بداً من دس المفتاح في القفل وإدارته دورتين ثمّ دفعه الباب ليطل على ردهة البيت الواسعة المريحة.. وليسرع إلى

تضميد جرحه والتأمل في المفاجآت الغريبة التي حدثت..!

سامحك الله يا عبد الرحيم، كيف تنسى إحضار مؤونة اليوم؟ وجبة الغداء على الأقل..! ما الذي يمكنه أن يسدّ جوع الساعات الطويلة الحافلة..؟! أيعقل أن تناسب حواضر البيت أو بعض النواشف وجبة احتفالية منتظرة؟! إذاً لا بد من الخروج ثانية.. هي دقائق، على كلّ حال، لا أكثر.. ولكن لا بأس في كأس صغيرة أولاً.. تقدح بها شهيتك، وتستعيد معها نشوة الصباح وبهجته..!

مدّ عبد الرحيم يده إلى الخزانة.. استخرج زجاجة قديمة.. بصعوبة اقتلع سدادة الفلين من فوّهتها.. قرّب الفوهة من أنفه.. طيبة رائحة الخمر المعتق.. ملأ نصف الكأس، وأخذ يتمّ نصفه الآخر بقطع الثلج البلورية.. واحدة بعد أخرى.. يستمع إلى احتكاك بعضها ببعض، وبالسائل الخمريّ وبجدار الكأس.. تتكامل الأصوات وتتناغم، فتشدو روح عبد الرحيم.. يهزّ الكأس مرّة وأخرى..! لقطع الثلج في العصير المقطر رنين يحمل الروح إلى حلبة الرقص مع الخيال والأحلام.. لو أنه عثر اليوم على المرأة المؤجلة..!

لا يمكن أن يجمع بين المرأة والوظيفة في وقت واحد.. هكذا كان عبد الرحيم يتخلص ممن يلح عليه في السؤال عن عزوبيته الطويلة.. ولكن هاهو ذا الآن قد هجر الوظيفة إلى الأبد.. إذاً فماذا لو بحث عن حلمه المؤجل.. أية امرأة عظيمة تلك التي كوّنتها أحلام أربعين سنة وأكثر يا عبد الرحيم.. أوه.. أيّهٍ.. إنها الجمال كلّه والبهاء.. إنها اللطف والدلال والسخاء.. قرّب الكأس من فمه ورشف رشفة خفيفة.. يا إلهي ما أمتعه..!

".. ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكراً ورزقاً حسناً، إنّ في ذلك لآية لقوم يعقلون". الله.. الله..! هو القول الحق..ومع تهلّل وجهه وابتهاجه، نهض عبد الرحيم وهو يصيح:

"صحّت ـ والله ـ الحياة، وطاب ريقها يا عبدو..!"

رشف عبد الرحيم رشفة طويلة هذه المرة.. وحين أخذت الغرفة في "الحنجلة" أجهز على الكأس ورشّ بقاياه على يديه فمسح وجهه.. ثمّ قام إلى جلب الطعام وهو يدندن بكلمات أغنية قديمة لفريد الأطرش:

"الحياة حلوة بس نفهمها.. الحياة غنوة، ما أحلى أنغامها..!".

وبخفة يفتح الباب، ولكن الدهشة لا تعقد لسانه فحسب، بل تطيّر من رأسه النشوة كلها..! فما إن فتح الباب حتى أطلّ البغل بجسمه الضخم ورأسه الثقيل يهمّ بالدخول.. كيف استطاع أن يغلق الباب في وجه البغل بتلك السرعة؟ أهو الخوف أم النباهة؟ هو بالتأكيد لا يعرف.. لكنّه، بكل تأكيد، تنفس الراحة باستعادة الروح..!

ما العمل الآن يا عبد الرحيم؟! لو كان لديك سلاح.. بندقية.. مسدس.. أية وسيلة يمكن استخدامها عن بعد..! اندفع نحو المطبخ.. ولكن ماذا تنفع سكين تقشير الفواكه وفرم الخضار..؟! ثمّ إنك لن تتجرأ على الاقتراب من البغل، فكيف تنازله أو تدخل نفسك في معركة نتائجها ليست في صالحك حتماً..؟!

أسند عبد الرحيم ظهره إلى الجدار، وأخذ يفكر في حل ما.. هل يستنجد بالجوار؟ أيخبر زميله فراس الخبير بطباع البغال جميعها؟

قام إلى الغرفة تناول كأساً آخر من الزجاجة دونما ثلج هذه المرة.. خرج إلى أرض

الديار اقرب من الباب، نظر من شق فيه.. البغل ما يزال رابضاً في مكانه.. يكاد يسدّ الشارع كلّه وليس الباب فقط.. إذاً لا سبيل إلى الخروج.. لفت نظره حائط الباب الواطئ نسبياً ماذا لو صعد عليه، وهوى بحجر ثقيل فوق رأس البغل، وليذهب إلى الجحيم هو وصاحبه.. ولكن هل يقدر على حمل الحجر.. إنه ليس بحاجة إلى حمل الحجر من الأسفل.. يكفي أن يدفع أيّ حجر من أعلى الجدار حتى تسقط في الحال.. وما عليه إلا أن يحكم الضربة لتكون القاتلة..! فكر في كأس جديدة.. لا بأس ولكن بعد الانتهاء من العملية.. بسرعة جلب السلّم الخشبي.. أسنده إلى الجدار، وبخفة تسلّق درجاته.. لم يأبه للدرجات الخشبية المتهرئة التي أخذت تتكسر تحت رجليه ومن خلفها.. حين صار عبد الرحيم فوق الجدار، فاجأه البغل برأسه المرفوع نحوه، وبضحكة عريضة تكشف عن أسنان كبيرة صفراء.. تبادلا نظرات خاطفة، سارع بعدها عبد الرحيم إلى الحجر يهمّ بإسقاطه... لكنّه، في تلك اللحظة، أحس بدوار في رأسه ومخيلته... بدأ خفيفاً وسرعان مالقه والبغل والعالم الجميل حوله..! وما حصل كان غريباً حقاً..! إذ إنّ عبد الرحيم هو الذي هوى من مكانه المرتفع... ليسقط فوق رأس البغل أولاً.. ثم يتدلى، ليستقرّ، في النهاية، تحت حوافره الغليظة السوداء..!

❑❑

لا يموت

زهير جبور

الملوك والحكام الذين ينسون الموت القادم

ما هي إلا مؤامرة خطط لها وزيري الخائن، مخترقاً سطوتي، محاولاً إطفاء حمم ناري، مستغلاً رقادي للخلاص مني وتسلم حكمي، وينبغي أن ألقنه درس خلودي، حكمة وجودي، لأني لا أموت وشعبي مؤمن بذلك.

أيها المفسر هذا ما حلمت به، ففسر وقل الحقيقة، وإلا سوف أقطع عنقك.

أجاب المفسر:

ـ أمرك سيدي

ـ اسمع يا هذا.. حشروا جسدي داخل صندوق خشبي، دون أن أحس بأي ألم، حينذاك استعدت متعتي بالدم النازف، منتشياً بمشاهدة لزوجته المنسابة ببطء، مشكلة خطوطاً ما أتقنتها يد فنان، والجسد يرقص أمامي بتلقائية دون أي تدريب، تعلقت بهوايتي تلك أكثر من عشقي للنساء، والرعشات التي ألفتها ولم تعد تثيرني، لكن ما أغضبني هو وجوه الذين قتلتهم وهم كثر، إذ راحوا يحيطون بي، فعرفتهم جميعهم.

فسر قبل أن أضمك إليهم، قل إنه وزيري لأتلذذ بجسده يتلظى فوق الجمر لأعذبه بطرق ما صنعها غيري، وسأفرح شعبي وهم يسحقونه تحت أقدامهم وأغرقه بيم بصاقهم.

فجأة تردد في سمعي نشيد الوداع، حاولت تلمس جسدي، لم أستطع تحريك ساعدي، ودهشت حين بدأت المدفعية تطلق قذائف الحداد، هو ما أنفذه على الذين أمرضهم، أهتم بعلاجهم، ثم أميتهم حين أرغب، وأتخلص منهم دون ضجيج، لأقيم لهم طقوس الحزن، وأبكي.

فكرت برفع الغطاء اللعين، القاسي، الأصم. لكنني عاجز عن القيام بأي حركة، فهل أنا مت فعلاً؟ وهذا لا يحدث، علي النهوض لأطل على شعبي منتصراً وليعلو هتافهم، وأبقيهم سبعة أيام جباههم تلامس الأرض، ومؤخراتهم نافرة للوراء، وأضحك، سأصرخ أنا لا أموت يا كلاب مهما كانت المؤامرة، لكني لا أستطيع الحركة ولا الكلام.

* يبدو على وجه المفسر الاهتمام ممزوجاً بالرعب، وهو يحدق بالمسجى بصمت مهيب، وقد احتشد الناس بالساحات. الشوارع. الأزقة.

ـ مات الحاكم

ـ لا يموت الحاكم

ـ واحدة من أفعاله لكشف خفايانا

نسوة ينتفن شعر رؤوسهن باكيات، صارخات

ـ لا حياة لنا من بعده.. ادفنونا إلى جواره

وفيما بينهن يتغامزن ساخرات، ورجال بلحى يتوسلون إلى السماء وسواعدهم مفتوحة إليها، وأجسادهم إلى الأمام والخلف بآلية رتيبة، داعون، مبتهلون، مرددون

ـ هو الحزن العظيم، وما اختارته العناية إلا لحاجتها إليه في الأعلى، وكانت ألوية العناصر السرية قد انتشرت، تقبض على الناس الذي يشكون بأمر حزنهم، يكتمون أفواههم، وبسواعد قوية يحملونهم، يقذفونهم بالشاحنات التي خصصت لنقلهم إلى المجهول.

يغضب الحاكم، يقذف من عينيه المغمضتين الحقد

ـ أيها المفسر اللعين فسر، ماذا يعني أنني جردت من مالي؟ سطوتي؟ قصوري؟ ملذاتي؟ ثم أدخلوني بحفرة ترابية، ومازلت مصراً على القيام، لن أدع المؤامرة تمر حتى لو خسرت حياتي، وأنا لا أموت.

ـ صرخ الحاكم:

ـ أنا لا أموت أيها المفسر القذر، اللعين، سأقتلك وأمتع نفسي بجسدك متراقصاً أمامي، ودمك بلزوجته ينساب خطوطاً تثير شهواتي.

* يهز المفسر رأسه بصمت محدقاً بالحاكم وهو يتصبب عرقاً

ـ حين داهمني الصوت المقيت، الغليظ، صارخاً يا عبد الله انتفضت، كمن صعق بالكهرباء، من هذا الذي خرج عن طاعتي، وأطلق النداء مجرداً من لقبي ـ سيدي الحاكم ـ لا بد أنه شريك الغدر، لن أجيبه، وحين أنهض سأستدعيه لأرقص جسده، ثم كررها يا عبد الله، ولن أجيب، إن لم يقل يا سيدي الحاكم، راح يخاطبني بكلام لم أفهم منه حرفاً، وما سمعته من قبل.

أهالوا فوقي التراب، سأنهض لأفشل المؤامرة، ابتعدوا، بقيت وحيداً، فسر ما رأيت.

* انحنى المفسر فوق المسجى، وضع فمه فوق أذنه وهمس

ـ أعذرني فلا تفسير للحقيقة حتى لو توهمتها حلماً.

عزف نشيد الوداع. عم الحداد أرجاء البلاد. انطلقت قذائف المدفعية وكان وزيره يبكي بلوعة.

الزمن

عزيز نصار

في هذا الصباح أحسّ أنه يقترب مني وأنا جالسة إلى طاولتي في ديوان المؤسسة. يقدّم لي استدعاء. أكتب خلاصته في سجل الواردات. وأعطيه رقماً. يستدعي انتباهي اسمه، أرفع رأسي والقلم في يدي، والتفتُ إليه وهو يهمّ بالانصراف أستوقفه قائلة:

ـ ألستَ ابن قريبتي؟

يتوقف الشاب ويستدير نحوي:

ـ أشكرك يا خالتي على اهتمامك.

وأوضح له معتذرة:

ـ لم أعرفك في البداية. قل لي كيف صحة الوالدة الغالية؟ أحبها وتحبني منذ الطفولة ومتاعب الوجود تباعد بيننا.

لم يجبني. يرين صمت موحش أقطعه:

ـ لم أشاهدها منذ مدة. لا بدأن نلتقي قريباً. أبلغها تحياتي ودعوتي لتزورني في البيت.

يبدو الشاب منكسراً. يباغتني صوته مجروحاً متعجباً:

ـ لا.. لا أستطيع أن أفعل ذلك.

أستغرب كلامه، وأسأله:

ـ ما هذا القول العجيب؟

يجيبني الشاب بهدوء والحزن يغمر وجهه والدموع تنحدر من عينيه:

ـ لأنها توفيت منذ زمن طويل.

تضطرب يدي ويسقط القلم منها. ما هذه الدنيا الغادرة؟ تخرجنا من المدرسة معاً ثم تزوجت تلك الراحلة في بلدة مجاورة، وتفرّق الأهل والزملاء. انكسرت العلاقات بينهم. أحس أني وحيدة حزينة، نهر الزمن الجارف لا وفاء له، لا ينقطع عن الجريان ونحن ندنو من نهايتنا، وهاهو اليباس أمامي وجهاً لوجه.

يمتلئ رأسي بالأسئلة، وتحيط بي وحشة شديدة. أستعيد مشاهد مهجورة. ألعق قطرات الذكريات، ويداي ترتعشان.

ماذا أفعل؟ هل أنظر إلى الشاب نظرة رثاء؟ ربما أرثي لنفسي أيضاً. خطر لي أن أندفع إليه وألف ذراعي حوله لكنه كان قد غادر الغرفة ومضى. أخفضت رأسي.

أذكر أني وقريبتي كنا نحوك الأشواق ونتبادل الفرح والأسى. رحلت دون أن أدري والحياة بلا عاطفة ولا رجاء هي كالموت تغيب ملامح الشاب، وتختفي ملامح المكتب والسجلات على الطاولة، ويلتهم الزمان المكان وكل شيء.

امرأة من رخام ونار

في بقعة قاحلة وسط جبال جرداء. توقف النحاتون وهم يحملون أزاميلهم، ويحلمون بالمجد ومتعة الخلق. عملوا، عملوا طويلاً، وانسكب الظلام وهم يعملون. وانصبت أشعة القمر الفضية.

صنع الأول امرأة حزينة منكسرة. امرأة مهزومة بائسة تلبس ثوباً داكناً عيناها منطفئتان. دموعها مسفوحة على خديها الغائرين.

صنع الثاني امرأة نائمة ممدّدة على فراشها بلا حركة. أنوثتها هادئة غافية.

أما الثالث فخرجت من بين يديه امرأة فاتنة، تقف على قاعدة من رخام، وهي متدثرة بثوب رقيق يلتصق بجسدها الرشيق، ويكشف تفاصيله تحت السماء المرصعة ببريق النجوم وضوء القمر.

فكر النحات المبدع: "جسد جميل لا شبيه له". نهدان مكتنزان منتصبان. ساقان تتألقان. امرأة تغري بالتذوق والملامسة والارتواء. ترشف النظرات التناسق الباهر للمرأة التي نحتها الإزميل السحري. نفخ فيها الفنان أنفاسه، سرت الروح فيها.

أحسّ الفنان أن دماءه الحارة المتدفقة تجري في عروق المرأة. منحها كل شيء، وبث فيها الحياة والحب الرائع. تشتعل المرأة. أهي من سراب وضياء. من وهم وغناء. لا يستطيع أحد أن يبدع مثلها ويضيف إليها لمسة أخرى.

فتح الفنان ذراعيه، وضمّها إلى صدره. تغتسل المرأة بالضوء الغامر، وتتقد مشاعرها كجمرة متألقة، ويدب فيه إحساس مثير. يرمق مخلوقته مذهولاً. بدأت تنحني وتميل وتتثنى. امرأة تشبه الفراشة في طيرانها، وشفتاها تهتزان بغناء رائع.

ماذا حدث؟ أهذا حلم ممتع؟ هذا أروع ما اشتهاه المبدعون. يتلقونها بعيون مدهوشة. يعشقونها وتعشقهم.

أيتها المرأة التي من حجارة وبريق. هنا في بقعة مهجورة تنبت أجنحة للحجر.

ترقص المرأة وتغني. ترقص وتغني. توحد بين الفرح والإبداع. توحّد بين الجسد والروح. تبتسم تلك المرأة الحزينة التي صنعها الفنان الأول، تمسح دموعها. تندفع إلى الرقص منتشية. يتناهى صوتها الجميل إليهم. أما المرأة النائمة التي صنعها الثاني فتنتبه، تفتح عينيها، وتهبّ واقفة. ترقص برشاقة. تطير قدماها ويرفرف طائران في صدرها.

يبتسم النحاتون الثلاثة، ويدقون الأرض بأقدامهم، في لحظات الخلق والجنون. وتحت ضوء القمر الساحر، وفي ساعة متأخرة من الليل. يحومون حول امرأة من رخام ونار. تضيء ابتساماتهم الوجوه. يترامى ضجيجهم وغناؤهم في الفضاء. الصخور الوعرة تغني،

والسماء المضاءة تغني.

يرتفع رنين الكؤوس. يتدفق الفرح من أعماق نفوسهم. يرقصون في احتفال عجيب. وأزاميلهم تنتفض وترقص معهم في تلك البقعة الجرداء. ينتبهون من نومهم والشمس عالية في السماء، والأزاميل ملقاة عند أقدامهم يبحثون عن امرأة من رخام ونار، فلا يجدون شيئاً، ويتحوّلون إلى تماثيل من حجر تحت الشمس الملتهبة.

□□

الفتنة

عمر الحمود

تقول ناقلة الخبر وهي من أهل الدراية، ومن رواة السير :

ورد إلى الحاكم أنّ العامة لم تعد تمجّده كما كانت تفعل ! .

فاستدعى الحكيم، واستقدم صاحب العسس، واستعجل الإجابة، فتحدث الصاحب: باتت العامة تمجّد الشيخ الحمامة، وتحيط صورته بإطار قدسي .

و قال الحكيم: إنه شيخٌ يُحيي طقوساً دينية، تجذب أتباعاً ومريدين، ويمتلك معرفة واسعة بكتب السماء ورسالات الأنبياء، وأقوال الحكماء، وله قدرة على المناظرة والإقناع .

فضرب الحاكم مسند مقعده بقبضة يده، وقال لصاحب العسس: اجمعوا عنه كل شيء، غيّروا صورته، ولو كان قطباً، أو ولياً .

انحنى صاحب العسس، وقال: فعلنا هذا يا مولاي .

و بإشارةٍ منه حضرتْ رُزْمة وثائق، قدّمها للحاكم، وبدأ الحاكم بقراءة ما دوّنته العيون السرية .

١ ـ الوثيقة الأولى :

تعلّم الشيخ من والده أنّ الاستقامة والفساد خطان متوازيان لا يلتقيان، فاستقرّ الخوف في قلبه، وأحرق مواضع الشهوة فيه، وترك الراحة إلى الشدة، وهجر التسويف إلى العمل، أدّى الفرائض والنوافل، ولزمَ المسجد مع جماعة ذاكرة، تقتدي بالأبرار، وتتواصى بالحق، وتتواصى بالصبر، تعارفت أرواحها مع روحه، وائتلفت، وأفرحها صغر سنّه وولعه بالمسجد كحمامةٍ من حماماته، فلقبته بالحمامة، والحمام طير مُبارك في نظرها .

أحسن في نهاره على المحتاجين من تجارته البسيطة، فكُوفئ في ليله بأنسام طمأنينة .

حجّ إلى الكعبة يافعاً، ولم يتأفف من ضعف الرواحل، وقلة الزاد، ووعثاء السفر .

ويلفّ جسده الضامر بعباءة صوفٍ في البرد الطاعن، ويبدّلها بعباءة قطنٍ في الحر القائظ .

و جعل من داره زاوية للتعبد في تجمع سكاني يصغر عن المدينة .

وتتناثر في باحة الزاوية أشجار التوت، ويستريح في ظلالها مريدون بثيابٍ مهلهلة ولحىً مسدلة وعيون متلهفة لأسرار منتظرة .

وعلى الجدار الداخلي للزاوية أُسنِدَتْ راية بحاملٍ خشبي، يجاورها سيفان متناظران تحتهما درع نحاسي، وعلى يمينه وشماله دفوف جلدية مختلفة الأحجام .

والجدار المقابل مغطىً بسَجادةٍ فارسية النسْج، تحتفل فيها الألوان بتناسق، يخلق أشكالاً غنية بالإيحاء، وعلى طرفها لوحة منمنمة لآية الكرسي .

و شاع أمر الزاوية المحدثة، وتداول الناس شأنها في شكل أخبار وحكايات، فاستقطبت مريدين وطالبي علم ومخبرين متنكرين ودراويشَ بمرقّعاتٍ داكنة، تتدلى على صدورهم تمائم مغلّفة بصحائف نحاس، ويمتطون عصياً من الطرفاء، ويركضون في سهوبٍ مدّها خيالهم، ويتزايدون بعد غروب الخميس، يقتعدون الأرض، أو فراش صوف، يجدون أمناً بعد خوف وطعاماً بعد جوع، ويلهجون بأورادٍ وأدعية، ويتبرّعون بما اقتصدوه لجمعيةٍ خيرية .

و تتوسط الزاوية مجامرُ وأعواد عنبر وبخور هندي ينثر طيباً يريح النفسَ، وينعش الروح .

٢ ـ الوثيقة الثانية :

يتحلّق المريدون حول الشيخ في صمتٍ ومَهابة، وإن أراد مريدٌ تقبيل يده في تحيةٍ راكعة، يحمرّ وجهه الصبوح، ويقبّض يده قائلاً: لا يفعل هذا إلا هلوع أو خضوع .

و إن نال أحدهم بسمة منه يشرق وجهه، وكأنه وُهِبَ المعرفة، أو رأى سريره في الجنة .

و تدور سردياتٌ شفهية بفلسفةٍ خاصة، تنطلق من الإخبار إلى التخييل، ويُنسَب بعضها إلى راوٍ شعبي مجهول، تؤيد بديهياتٍ متجذرة في عقول السامعين، وتروّج أخبار الشيخ، وتكثر الزيادات عليها، فكل راوٍ يرويها بتفاصيل مغايرة، ويزداد مترقبوها، وتتنوع ردود أفعال متلقيها، وكأنهم يجدون فيها إثباتاً لذواتهم أو تحدياً للموت، وتسرب الوقت، وتتجاوز تلك الأخبار الخيال، وتظهر فيها غرائب، تصدقها العامة، وتعتقد أنّ الشيخ مكرّمٌ بكراماتٍ موهوبة.

و كأنّ أتباع الشيخ تقمّصوا شهر زاد، فيسردون ببراعة مامنّ الله عليه من معرفةٍ .

و يجزم تابعٌ يسيل لعابٌ من فمه عندما يتحدث: يستطيع الشيخ قراءة مايجول في خاطر جليسه، وكأنّ خاطر الجليس لوحٌ وضّاحٌ على الجبين .

و يكمل كهلٌ مقتطفاً من سيرة الشيخ: ومنذ صباه داوم على الذكر حتى تحرر من أطماع الدنيا وفِرْعون النفس .

وقبل بدء الحلقة يختم حديثه بمقبوس من حديثٍ نبوي: (أفٍ للدنيا، حلالها حساب، وحرامها عذاب) .

٣ ـ الوثيقة الثالثة :

تبدأ حلقة الذكر بقراءة ماتيسّر من القرآن وبترتيلٍ مؤثر، فينوس المريدونَ بين الخوف والرجاء، ويطول حزنهم، وتنسال الدموع، يلي ذلك نقر الدفوف مع الأناشيد، ويجعل المنشدون ألفاظهم تندمج مع نغمات الدفوف وتراتيل الغناء النبوي المنظّم على أوزان الموشحات الأندلسية والنثر المسجوع، وتأخذ الحضور إلى عالمٍ آخر وملكوت جديد، وتُظهر جمال الحق المخفي وكنوزه السَرْمدية، وتثير الإعجاب والأشجان، وتحرق العشاق بالحنين إلى الحبيب، وتتصاعد الأنفاس، وتتقطع، وهي تمجّد تعاليه المطلق، وتعلو التنهدات والأذكار بنثرٍ جميلٍ موزون، وبسلاسةٍ ينتقل المنشدون من لحنٍ إلى لحن، وكل لحن أشجى من سابقه، ويحتسون محلولاً محلى لتتحسّن الأصوات، وتزداد الحلقة حرارة، وتتداخل الأصوات بين مترنمٍ وباكٍ، وينهض درويشٌ، يؤدي رقصة التنورة، يدور، ويدور، وحول وسطه تنورة بيضاء، ومع الدوران ترتفع أطرافها لتلامس وسطه، وينسى المريدون أنفسهم، يفورون عشقاً، وتخفق قلوبهم شوقاً، تلمع بروقهم، وتقصف رعودهم، ويمطر سحابهم، وتغرد طيورهم، ولايشعرون بمحيطهم، يسكرون في نشيد الحضرة، ويتواجدون صائحين، يتباعدون، ويلتحمون، ويخرّ أحدهم مغشياً عليه، يرشّه مريدٌ بماء الورد، ويقرأ الشيخ عليه، ويصحو، ويستغرق مريدٌ آخر في السماع، يشعر بتفوقٍ وفرادة وفرحٍ غامر، ويمسح عينيه الدامعتين بكمّ ثوبه المتعرق، ويتخفف من ثقله، وكل مايعيق حركته، ويقتحم مركز الحلقة، يستقيم، وينحني، ويرتجف ارتجافاتٍ سريعة متوالية، يبلغ الذروة ورياض النشوة، وهو يردد لفظ الجلالة .

وتتلون عيناه بلون الدم، وينشج لافظاً عباراتٍ محيّرة، تقبل تأويل العارفين في حالات الوَجْدِ، وينفعل رزينٌ منهم، ويقول لمستغربٍ: عدْ إلى سورة الكهف وأفعال الخضر .

ويعلق مريدٌ بعبارة للنفري: (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) .

يؤيده مريدون آخَر بقولٍ صوفي مشهور: (من لم يفهم الإشارة لاتسعفه العبارة) .

يتبعهم حضور لديهم الحديث عن الخوارق أشهى من الحديث عن الوقائع، ولديهم وصف جنانٍ موعودة أحبّ من وصف جنانٍ موجودة .

ويسهبون في الحديث عن بشرٍ مكرمين، محبتهم لله متدفقة وعشقهم له متقد، يمشون على الماء بلا بللٍ، ويقطعون البراري في خطوة، وكأنّ ريحاً مسخّرة تقلهم، أو يدوسون النار، وكأنّها بردٌ وسلام .

و يستشهدون بدليلٍ من القُرْآن: حمل الجنّ عرش بلقيس إلى سليمانَ قبل أن يرتدّ طرفه إليه، فكيف بالإنسان المفضّل على الخلائق عقلاً وتقويماً ؟. وكيف بالمؤمن من أحباب الله؟ ! .

و يصيح محبٌ مبتلىً صيحةً طويلة، ويرتجل كلماتٍ ملحّنة، يسمعها آخر، تُطربه، وكأنها موسيقا من الجنة، وينشد شعراً للسُهْرَ وردي:

أبداً تحنّ إليكم الأرواحُ ووصالكم ريحانها والراح
وقلوب أهل ودادكم تشتاقكم وإلى لذيذ لقائكم ترتاحُ
وارحمتا للعاشقين تكلفوا ستر المحبة والهوى فضّاح

يدهش ثالث !

يعيش الأبيات أكثر مما يسمعها، ويتأجج انفعاله، ويتواجد، ويخرج من الزاوية، يهيم في الباحة تائهاً، يردد الأبيات مرات حتى يتعب، ويقع منهكاً كحصانٍ جريح، يلحق به مريد، يدلك أطرافه، ويُهرَع آخر إلى دن فخاري، يحمل كوب ماء، نُقِشَت عليه آية، يسقيه، فيشرب، ويمسح فمه بظاهر يده، وينهض حامداً ربه .

٤ ـ الوثيقة الرابعة :

الشيخ حالة غامضة، لا يسوح في البلاد، ولا يجوّع الأكباد، ولا يقف تنظيمٌ خلفه، ومع هذا جذب أتباعاً ومريدين ومحبين وباحثين عن العرفان والغرابة، ويمنحه مريدوه تعظيماً، ويركل أتباعه الدنيا إنْ جمعت بينهم حلقة ذكر، وكل نفس لديهم هو النفس الأخير، والموت لديهم معراج للقاء المعبود .

وأمام جمع من العامة تحدث عن حياةٍ عسلية، وانتقد تصرفات الحاكم ورجاله .

فغضب الحاكم، ومزّق الوثائق: هذا رجسٌ لا يُغفرُ، هذا الرجل كبريتٌ أحمر .

و قال الصاحب: وإن كسبه العدو يخلق منه زعيم خلايا معارضة، تسبب لنا الأوجاع.

قال الحاكم: على العاقل أن ينبّه الغافل، وعلى الحاضر أن يبلّغ الغائب، أريد الشيخ صاغراً أمام قدميّ.

قال الصاحب: إن أمرتنا قتلناه .

اعترض الحكيم: مهلاً مولاي، هذا الشيخ في جماعته مثل النبي في أمته، وإن قتلته هيّجتهم وخلّدته، وفرّخت زاويته زوايا، فحين صُلبَ الخليفةُ الحلاّجَ، تضاعفَ أنصارُ الحلاج .

قال الحاكم، وقد خفّت حدة غضبه: لن أتركه يصنع نعشي .

قال الحكيم: قيل عن معاوية أنه كان لا يُعمل سيفه في موضع ينفع فيه سوطه، ولا يُعمل سوطه في موضع ينفع فيه لسانه، ولا يقطع الشعرة التي تفصله عن الناس، فإنْ شدّوها مدّها، وإن مدّوها شدّها .

فأظهر الحاكم جَلده، وأخفى كمده، وصمت .

واستحضر الحكيم ماجرى بين المتنبي وكافور الإخشيدي، وأكمل: الشيخ إنسانٌ، والإنسان يضعف أمام القِنْطار والمرأة، أغدقْ عليه النعم، يمدحك شاكراً، ثم جرّده منها، فيهجوك ساخطاً، ويسقط في نظر العامة ،

وتبقى في علوك السامي .

و يدعو الحاكم الشيخ، وتُلبى الدعوة لعلّ فيها إشارة أو بشارة .

و عرض الحاكم مقاماً رفيعاً للشيخ على صحيفة ماس، وهو يقول في سرّه: لا تتسع المدينة إلا لواحدٍ منّا.

و لم يدوّخ العرضُ السخي الشيخَ، بل قدح نار الإصرار في صدره، فنصحه، ووعظه، وحذّره عن المنجيات والمهلكات، ولم تتساقط عظاته على الحاكم رُطباً جنياً، فلوّح الشيخُ بقطافةٍ من الموروث:

(لابد من قرين يُدفنُ معك، وهو حي، وتُدفنُ معه وأنت ميْتٌ، فإن كان صالحاً لم تأنس إلا به، وإن كان فاحشاً لم تستوحش إلا منه، وهذا القرين هو عملك) .

و لم يضرب الحاكم حجاباً بينه وبين المال والشهوة .

و قال الشيخ: الصاحب ساحب، فانظرْ من تصاحب .

و احتفظ الحاكم بصحبه، ولم يبدّل الفاسد منهم.

وأوعزوا لحسناء متبرّجة لتجعل عقل الشيخ بين رجليه، فيتعرّى من هيبته كما يتعرّى من ثوبه .

وفشلت الحسناءُ، واعترفت نادمة تائبة: راودته عن نفسه كما راودت زليخا يوسف، فطردني، إنه شريفٌ طاهر، وأنا بَغِيٌّ فاجرة .

و علم العدو بالبغضاء بين الحاكم والشيخ، وقال: وجدنا حاضنة للفتنة، والفتنة تفرّق، و(فرّقْ تسد) قانون سنّه أوائلنا .

ودسّ المرتزقة، ودبّت عقاربهم، تتصيد العثرات، انتشرتْ بين العامة، وفي مفاصل الحكم، شوّهت صورة الفريقين، وألصقت تهماً بهما، وهما بريئان منها براءة قدّيس من عاهرة، ولم تحدث بلبلة .

فقال المرتزقة لأتباع الشيخ مدّعين العلم: الحاكم نفسٌ سبّاقة للشر، لا ينفع معه حسنُ طوية، سيبلعكم بلا ملح.

و حدثت بلبلة أُخمِدَت في مهدها .

فأعادوا الكرّة من جديد، وتقرّبوا من الحاكم، وعارض الصاحب خطتهم، فشحنوا الحاكم ضده، وقالوا: يتساهل الصاحب مع خصومك، ويجمع المنافع، ولا يجمع الأخبار .

فأبعده الحاكم، وفكك عسسه، ولم يسمع تحذير الحكيم .

فرح المرتزقة، ودعوا للحاكم بالعمر المديد والعيش السعيد، وقالوا له: يزعم الشيخ أنك تخالف شرع السماء، ويشبّه رجالك ببطونٍ لا تشبع وقلوبٍ لا تخشع، ويخزّن السلاح، ويحرّض على العصيان.

صدقهم الحاكم، ففجروا أمّ القنابل بقولهم: يدّعي أتباع الشيخ (الجذب والبهللة) ليسلموا من عقابك، ويدعي الشيخ أنّ اللاهوت يتجسّد في الناسوت .

فوجد الحاكم فرصة لقصم ظهر الشيخ، ولم يظفر به، فنكل بأتباعه، ولاحق المتعاونين معهم، وحدثت رجرجة وفتنة، واغتيل الحاكم والشيخ في ليلةٍ واحدة ! .

جنّ الفريقان، وتبادلا الوقائع الدامية، وضعُفتْ المدينة، فاستولى على حكمها رجلٌ

من فريق ثالث ! .

قيل إنه كبير المرتزقة،، دعمه الغرباء بما فتح الله ورزق .

وقيل إنه شقيٌ منفي من رجال الحاكم، وقيل إنه تابعٌ منشقٌ من أتباع الشيخ .

لكن المتفق عليه أنه رجلٌ ضبابي الملامح وغامض التاريخ، طارد البارزين في الفريقين المتخاصمين، وأفرغ خوابيَ مؤونتهم من كل الثمرات، وجعلهم في أسفل سافلين، ووضع المتعاونين معه في أعلى عليين، وأعدّ للغرباء ولائم شهية بأوانٍ فضية، وملاعق ذهبية، يشرف عليها ولدانٌ مطيعون وحورياتٌ فاتنات .

و تثاءبت ناقلة الخبر وراوية السير، وتوقفت عن الكلام المباح قبل أن يدركها الصباح، وتركت السامعين في بحار التأمل يسبحون.

❑❑

فانتازيا الجنون.. والموت

نصر محسن

ناولني كرسياً وقال:

ـ اجلس هنا، وانتظرني.

رأيته يسجل اسمي على كتاب سميك، قلب عدة صفحات، ثني ورقة، ثم أطبق الكتاب، ضمه تحت إبطه، نظر حوله مستطلعاً بحياد، وغاب في مدخل بناية عالية. رفعت نظري إلى الشرفات الرخامية اللامعة، ثم تلفت حولي، رأيت البواب يرش حديقة قريبة ضمن حوش البناية الواسع. البواب يغني أغنية أعرف كلماتها، شيء ما شدني إليه، رغبت بمحادثته، التفت إلي بحدة:

ـ قلت لك انتظر، ما بك..؟ ألا تستطيع الانتظار.

هو الرجل ذاته الذي سجل اسمي في الكتاب السميك، أين ذهب، ومتى عاد؟ عرفت من خلال نظراته وكلماته المختصرة أنني مطالب بالانتظار والهدوء، وألا أثير أية فوضى. استغربت، المكان خالٍ، لا يشاركني فيه سوى هذا البواب المنهمك بسقاية الحديقة.

أتذكر، حين أخذ الكتاب ومضى، كان يرتدي لباساً أبيض، لماذا بدل ملابسه بهذا المعطف الأزرق المخطط؟ حاولت أن أستفسر منه، لكن نظرة قاسية جعلتني أهدأ وأصمت.

أسندت ظهري إلى الحائط، أغمضت عيني منتظراً أمراً أجهله، جاءت القرى والبلدات البعيدة إلي، رأيت دارنا الواسعة، رأيت زوجتي وأطفالي ينتظرون عودتي، حالمين بأشياء وهدايا تفرحهم، زوجتي تعتني بمشاتل الورد، تنفض الغبار عن الأصص الفارغة، وتهيئها. والدتي تحمل عكازها وتجلس في زاوية بعيدة، وتراقب.

فتحت عيني، رأيت المكان مختلفاً، كل شيء تغير. البناية الرخامية غابت، والحديقة تحولت إلى غابة كثيفة. بحثت عن البواب، لم أجد أحداً، سرى دبيب في رأسي، جعلني أغمض ثانية، وأنتظر.

خوف، قلق ورعب، توترت أعصابي، جعلت أفتح عيني وأغمضهما، أدير نظري في الجهات كلها، علي أقع على شيء يبعد هذه الغرابة. أذكر، كنت في طريقي إلى المدينة، ولكن.. أية مدينة؟

اقتادني الرجل الأبيض إلى هنا، الرجل الأبيض تحول إلى بواب بناية غابت، وغاب بوابها. أذكر أنني قلت له:

ـ أنا على عجلة من أمري، سأحمل بعض الحاجات، وأعود.

ابتسم وقال:

ـ حسناً اجلس هنا، وانتظرني.

رغبت بالوقوف، والسير بحثاً عن البواب، ربما يريحني من تساؤلاتي، ما الذي جرى لي؟ ومن هو الرجل؟ ولماذا يتبدل أو يتحول، ثم يغيب؟ نهضت، ثم خطوت، اكتشفت أنني حافٍ، نظرت إلى قدمي، بحثت عن الحذاء، امتلأت بالدهشة، ما الذي يجري..؟! فوجئت بالمكان وقد امتلأ بالناس، متى جاؤوا؟ وهذه المقاعد الفارغة لمن..؟ عدت إلى مقعدي، وجلست، رأيت جاري يلتفت إلي مبتسماً، سألته:

ـ أين نحن؟

ـ إننا ننتظر، كما ترى.

وراح يتمتم بكثير من الخشوع. وأمامنا على بعد أمتار عدة، اصطف عدد من الجنود يقودهم فارس، يلقي تعليماته وأوامره، فينفذون بحركات منتظمة، ثم يبتعدون، يرتفع غبار كثيف من خطواتهم، ثم ينقشع ويغيب وراءهم.

عدت إلى جاري مستفسراً، فوجئت به وقد شاخ، لحيته طالت وابيضت، ومازال يتمتم بخشوع. نظر إلي، وسبقني بالسؤال:

ـ ما بك..؟

ـ أيمكن أن تشرح لي..؟

هز رأسه نافياً، وابتسامة ساخرة بين شفتيه:

ـ سيعود البواب بعد قليل، اسأله إن شئت.

عاد الدبيب إلى رأسي. أجل... سأسأل البواب، هو الوحيد الذي يمتلك الجواب. ولكن، أي بواب..؟ وأية بناية..؟ أية حديقة كان يسقي..؟

نهضت أتجول بين هؤلاء الناس، كلهم ساهون، بعضهم نائمون، وبعضهم يغسلون وجوههم ويتجهزون ليوم جديد.

كنت أظن أنني أسألهم، لكن أحداً لم يجبني، يتمتمون دون أصوات، ويؤدون طقوسهم اليومية، وكأن لا شيء غريباً البتة.

عاد الجنود ثانية بخطوات منتظمة، يتقدمهم الفارس ذاته، يلقي أوامره بصرامة، يمرون أمامنا، يجتازوننا، ويثور الغبار مرة أخرى من خطواتهم، ثم يتبعهم ويتلاشى.

الكراسي الفارغة سرعان ما تمتلئ.

أقبل البواب مسرعاً، يعرج بخطىً متواترة، أبعدت نظري عنه، فقد أزعجني منظره، أخافني إلى حد الرعب. وجهه ممتلئ بالتجاويف، في كل تجويف عين حمراء، وعلى رأسه نبت قرنان طويلان كقرني معز. وقف أمامنا منتصباً، رفع عصاه وعبس مشيراً إلينا:

ـ نظموا صفوفكم أيها الأخوة.

لم أعد أفاجأ بالأمكنة التي تتغير باستمرار، ولا بالأطفال الذين يكبرون ويشيخون أمام عيني، كل ذلك تعودت عليه. لكن البواب الذي تغيرت هيئته بالكامل أثار حيرتي. رأيته يشير بالعصا، فتتحرك الصفوف وتنتظم. تركنا ومضى صوب منصة قريبة، اعتلاها، وأدار لنا ظهره، بدا مقوساً كظهر حرباء، ونبتت له كتلة كالسنام، انحنى أمام باب واطئ له شكل دائري، ثم غاب في مساحة مظلمة.

رغبت باللحاق به، بدخول الباب الدائري المظلم، واستكشاف عالم غريب، هذه الرغبة كانت ملتصقة بي فيما مضى، أيام كان لي بيت واسع، وزوجة تنتظر أشياء سأحملها إليها، وأطفال ينامون حالمين بهدايا الصباح، وأم عجوز تراقب مشاتل الورد، وباب الدار المفتوح، وتنتظر خبراً عني. كانت تحذرني دائماً، أذكر ذلك، وكنت أطمئنها، فتصدق كل ما أقوله من أكاذيب. آه يا أمي، يا صاحبة الوجه الطيب!!!

ثبت نظري إلى البناء الحجري خلف المنصة، كأنه بناء لدير قديم، أقواسه الحجرية الواطئة تكشف انتماءه لعصر موغل في القدم، بوابات دائرية وأقواس فوق البوابات، ونوافذ ضيقة معتمة، ومفتوحة على عالم مجهول. رحت أتذكر محاولاً معرفة أمور غابت عن ذاكرتي، متى أتيت؟ وإلى أين؟ لا أذكر إلا الزوجة وقد ودعتني بمزيد من الحزن والدموع، والأم المنتظرة بترقب لن تتخلى عنه، والأطفال، والدار الواسعة، ومشاتل الورد.

من الباب الدائري خرج جنديان مدججان، وقفا فوق المنصة، ثم تبعهما البواب ذو السنام وبيده رزمة أوراق، بدأ يقرأ بصوت عال لائحة الأسماء، ويشير إلى جهات عدة. تفرق الحشد حولي، وراحوا يتجمعون زمراً زمراً في أمكنة متجاورة. أنهى البواب قراءة الأسماء، اقترب من الجنديين، وقف في الوسط، رفع وجهه إلى السماء وراح يتمتم، ثم ركع وأحنى رأسه. استل أحد الجنديين سيفاً مذهباً، ضرب عنق البواب، فتدحرج الرأس وراح يضحك، وينشد أناشيد غير مفهومة، استدار الجندي وغاب في الباب الدائري المظلم، وتبعه رفيقه الآخر.

كنت في زمرة مع جاري ذاته، ذي اللحية البيضاء نهض واقترب مني، تأبط ذراعي، ورحنا نتمشى.

كثيرة كانت القبور التي مررنا بها، الشواهد ترتفع قديمة متآكلة، تحمل كتابات لم نستطع ترجمتها، وعلى جدار مرتفع يمتد بعيداً، كأنه بلا نهاية، نقشت رسوم وزخارف لحيوانات وطيور أسطورية. تذكرت الكتب التي تغص بها مكتبتنا في الدار الريفية، أذكر أنني قرأت كتابات تشرح أشياء كهذه المرسومة فوق الجدار، والمكتوبة على شواهد القبور، قلت ذلك لصديقي، وكنت سأشرح له أكثر، لكنه التفت إلي وقال بترج:

ـ لقد توغلنا كثيراً، دعنا نرجع.

حيث استدرنا لنعود، أحاط بنا جنود اصطفوا على شكل دائرة، وراحوا يخبطون الأرض باستمرار، ارتفع غبار كثيف، وعلت أصوات الجنود، وقرقعة البنادق والسيوف. حاولت إغماض عيني، فلم أستطع، نظرت إلى صديقي، كان يحاول أيضاً إغماض عينيه، لكن وجهه تكشف عن جمجمة متيبسة، وخرج من مكان عينيه غصنان طريان من نبات أصفر اللون، لزج. لأول مرة أرى هذا النبات. شعرت بحرقة في عيني، مددت يدي، تلمست أغصاناً كثيرة تخرج من رأسي، وتهتز بفعل ريح تولدت فجأة بين الغبار، سمعت أصوات أبواق ومزامير وطبول، غاب صديقي في دائرة الغبار، ولم أعد أرى شيئاً، رغبت بالاستلقاء، فاستلقيت.

كان الغبار ينعقد في الأعلى، يشكل غيوماً صفراء، تعبر ببطء، وتمطر. انقشع الغبار، وصفا الجو، رفعت رأسي راغباً بالجلوس، ظهرت المنصة ذاتها، مازال البواب ذو السنام راكعاً دون رأس، المنصة تقترب، يدفعها جنديان فوق عجلات خشبية، تطقطق وتتأرجح. توقفت المنصة قربي، خرج الجندي المدجج ذاته الذي قطع رأس البواب، صعد المنصة وصاح منادياً إياي، ذكر اسمي، فعرفت أنه يريدني، تقدمت مستغرباً وخائفاً، ناولني السيف المذهب، ثم رجع وأحنى رأسه، أمرني بضرب عنقه، ترددت كثيراً، لكنه أصر صارخاً ومحذراً:

ـ إن لم تنفذ الأمر يا عبد، ستعاقب بالخروج من ديارنا، والطرد إلى أفق واسع، تكون فيه حراً، الويل لك حينذاك.

عادت الذاكرة إلي وأنا أتناول السيف طائعاً، كنا فيما مضى من زمان غير محدد نطالب بالحرية، لم نكن أغبياء، وكنا على يقين من أننا سننالها. يومذاك خرجت من البيت مودعاً زوجتي وأطفالي، واعداً إياهم بالمزيد من الخبز والهدايا. اقتربت من أمي، انحنيت أمامها، قبلت يدها ورأسها طالباً الدعاء. أذكر أن ضوءاً غريباً بزغ من عينيها تلك اللحظة وهي تدمع وتبتهل. أجل... كل ذلك أذكره. حدقت إلى هذا الجندي المدجج أمامي، والذي راح ينحني أكثر، ويضحك، ينشد الأناشيد ذاتها التي أنشدها البواب ذو السنام، ثم لمحت رأسه يكرج أمامي.

أقسم لم أرفع السيف إطلاقاً، ولم أضرب عنق الجندي، حزنت كثيراً حين رأيت الرأس المقطوع ينشد آخر أناشيده، ثم يهمد. سمعت قهقهة عن يميني، إنه صديقي ذو اللحية البيضاء، يستعرض عضلات زنديه، ويرفع سيفاً في الهواء، يرقص ويتباهى بسيفه الذي يقطر دماً.

رميت سيفي بعيداً ورحت أركض، عدوت دون هدف محدد، تبعني بعض الجنود طالبين مني العودة، تابعت الركض، فتوقفوا وعادوا.

ـ (الحرية إذاً ما تبغي، أيها السيد العبد، لك ذلك. ولكن إياك والعودة إلى ديارنا).

صوت الجنود يلاحقني وأنا أعدو، تجاوزت منصات كثيرة، كنت أتركها ورائي، بسيوفها، ورؤوسها المقطوعة الضاحكة، بجنودها وأناشيدها، وأعدو.

الدير ذو الأقواس الحجرية الواطئة نهض أمامي محاولاً منعي، رفعت كتاباً أسلموني إياه حين فرزونا زمراً زمراً، طار الكتاب من يدي، وغاب الدير الحجري، تجاوزت غابة قديمة، أشجارها مائلة في ركوع أبدي، طوابير من الجنود المصطفين مررت بها، ينظر الجنود إلي بلا مبالاة، ويعودون إلى تدريباتهم. كان القادة الفرسان يتوقفون حين أمر، يرمقونني بسخرية ويتابعون أعمالهم. أغمضت عيني على عالم من الألغاز، وأسرعت.

اشتقت إلى صديقي العجوز، ذي اللحية البيضاء، رغبت بأن أتأبط ذراعه، ونتمشى، لكنه تحول إلى قاتل، أجل، مازال منظره وهو يرقص بالسيف المدمى أمامي، أبعدت رغبتي تلك، بل أبعدت رغباتي جميعها، شعرت بالأغصان الصفراء النابتة من رأسي تتساقط، غصناً بعد غصن. عاد الدبيب إلى رأسي، وعلى مسافة غير بعيدة انكشفت مدينة أعرفها، سررت بما وصلت إليه. رأيت بناية بيضاء بعدة طبقات، رخام شرفاتها يبرق من بعيد، اقتربت منها، تمشيت بجانب سورها المنخفض. الحديقة الجميلة ذاتها، داخل السور، والبواب

ذاته يمسك خرطوم الماء، ويرش. التفت إلي وراح يقهقه، عرفته من معطفه الأزرق المخطط. يا الله... كم أحب هذا الرجل...!!

دنوت منه راغباً بالحديث إليه، بل راغباً بعناقه. ابتعد عني تاركاً خرطوم الماء، وراح يعدو ويضحك، اقتربت أكثر، تأملت المكان جيداً، الأعشاب خضراء ناصعة، والأزهار الملونة حول المرج الأخضر تغريني بالاقتراب.

تذكرت دارنا الواسعة وفرحت.

الكرسي المتأرجح قرب السياج يناديني، رحت إليه، فوجئت بمعطف أزرق مخطط، تناولته ولبسته، ثم مضيت بفرح غامر إلى خرطوم الماء. سمعت صوتاً ينادي عند مدخل البناية، رميت الخرطوم، ومضيت إلى هناك. كان صاحب الصوت رجلاً قروياً، سألني إن كان يستطيع الدخول، دخلت باب البناية، تناولت كرسياً، وكتاباً سميكاً، سجلت اسم الرجل في الكتاب، ثنيت الورقة جيداً وطويت الكتاب، ثم ناولت الكرسي للرجل قائلاً:

ـ اجلس هنا، وانتظر.

❑❑

ورقة طلاق

حسن إبراهيم الناصر

استيقظت مها خائفة لا تدري كيف تتحرك في هذا الظلام، السواد والصمت يخيمان على المكان، بأصابعها المرتعشة تلمست الأشياء فوق المنضدة علها تجد ما تشعله، أخيراً عثرت علي علبة الكبريت، غمغمت: يبدو أن التيار الكهربائي قد انقطع وأنا نائمة. أشعلت الشمعة، وقبل أن تضعها فوق الطاولة، أدهشتها الفوضى من حول سريرها.. قصاصات من الورق وبعض الكتب والملابس.. فناجين القهوة.. زجاجات فارغة.. دعكت عينيها كأنها خارجة من صالة سينما.. أو حلم، تناولت بعض قصاصات الصحف، شهقت.. يا إلهي: (كم تعبت حتى جمعت تلك المقالات من الصحف؟) التفتت حولها لربما دخل أحد ما إلى غرفتها وتسبب بكل هذه الفوضى؟! قالت لنفسها: لا يمكن لأحد أن يدخل وقد أغلقت الباب جيداً.. ضوء الشمعة أعاد لها شيئاً من الطمأنينة، لا تدري ما الذي يدفعها إلى الخوف كلما انقطع التيار الكهربائي، تشعر كأن أيادياً سوداً بأصابع طويلة وأظافر ملتوية قذرة تخرج عليها من زاوية ما، تحاول أن تخنقها، يرتعش جسدها دفعة واحدة من الخوف، لفحتها نسمة هواء قادمة عبر النافذة المفتوحة، كادت الريح أن تطفئ نور الشمعة من جديد، شعرت برعشة باردة تجتاح جسدها، تنهدت بمرارة: ما أصعب أن تكون الأنثى وحيدة... "الوحدة نصف الموت" شدت المعطف على صدرها جيداً، وأغلقت النافذة بإحكام، وقالت: هذه الليلة شديدة البرودة، وأنا وحيدة، سألت نفسها.. معقول أن أكون سبب هذه الفوضى في اللا شعور.. واللا وعي، لقد تحولت حياتي إلى كومة من الورق، لا أحد يذكرني، وحيدة في ظلام الليل، صراخ خفي بدأ ينفلت من داخلها.. تحول إلى أغنية حزينة، يصبح خوفاً يعربش علي جدران قلبها كأغصان شجرة اللبلاب، تخيلت الأغصان تلتف حول نفسها لتتحول إلى ما يشبه المقصلة، وأن كل تفاصيل حياتها صارت تحت رحمة الجلاد، بصوت مخنوق صاحت به.. ارفع يديك عن صدري، هذا البستان ليس لك.. ولا ثماره الناضجة لك، تابعت بصوت حزين... تذكر نحن الاثنين نمثل بين يدي القاضي، بكلمات جادة سألت الرجل الضخم... ألا تخاف سطوة القاضي، رد الرجل الضخم مستهجناً وقد رفع يده عن صدرها.. أنا من وضع القاضي على الكرسي، توقفت عن الدوران، كانت تبحث عن شيء ما، راحت تدور حول نفسها، لكنها بعد زمن نسيت عما

تبحث، ذاكرتها تعبة، الخيالات المخيفة تطاردها، الأيادي السود لم تزل تخرج عليها من مكان غير متوقع، وفي اللحظة غير المتوقعة تلاحقها، دائماً تسأل نفسها... لماذا كلما انقطع التيار الكهربائي.. يرتعش جسدها ويتصبب عرقاً كأنها مصابة بالحمى؟.

(تخرج عليها صورة رجلٍ ضخم بملابس سود يحمل بعض الأوراق الصفر.. يرمقها بنظرات حادة متساءلة..) وهي امرأة مسكونة بالخوف، منذ طفولتها تتخيل أشباحاً تخرج عليها من اتجاهات مختلفة، كلما مرت على الطريق المؤدي إلى الغابة أو قد يتسلل من النافذة.. أو من بين شقوق الباب الخشبي، أشعلت شمعة ثانية، عادت إلى قصاصات الصحف، قرأت في صفحة الحوادث.. (قتل.. اغتصاب، امرأة تطلق النار على زوجها بعد أن ألقى بوجهها ورقة الطلاق.. شاب ملتح يقتل شقيقته حفاظاً على شرف العائلة.. ويحمل بيده سكيناً لا تزال آثار الدماء عليها.. يضع السكين بين يدي القاضي وقد مسد شاربيه معترفاً بما ارتكبه.. وفي الصفحة التالية... أدهشتها صورة لطفلة صغيرة ترتدي ثياب أمها الراقصة، وقد أخذت تهز جسدها الطري على أنغام موسيقا صاخبة.. سألتها الصحفية: هل تحبين ثياب الرقص؟ أجابت بفرح طفولي... عندما أكبر أتمنى أن أصبح راقصة مثل أمي...!) شعرت مها بالتعب، حاولت أن تشد من عزيمتها قائلة: لا... أنا أقوى من ذلك الرجل الذي ألقى في وجهي ورقة الطلاق.. طلاق.. وليكن طلاق، الحياة يجب أن تستمر، بوجوده وعدم وجوده، تذكرت كلمات صديقتها نهلة... (المرأة بلا رجل.. كشجرة بلا أوراق..) كلمات وقصص خيالية تتوارد على مخيلتها، ينتشر حبر الكلمات على بياض الورق كيفما شاء، فقط التوقيع يتغير والأسماء والعناوين، وقفت في وجهه كأنها تعيد إليه ذاكرته، وقال: في النهاية أنا يا سامي لا أستحق عندك إلا هذه الورقة.. ورقة طلاق يا سامي. وقفت في الممر تأملت صورها مع سامي وهي في ثوب الزفاف. هزت رأسها بأسى وقالت... أنا الآن امرأة وحيدة لا تملك إلا ورقة ممهورة بخاتم محكمة "مطلقة" كانت تسمع صفير الريح القوية في الخارج، وحفيف أوراق الشجر على زجاج النافذة، برق ورعد وأمطار غزيرة، سألت نفسها ما هذه الليلة..؟ أخذت شالها الصوفي ولفته حول عنقها، تلمست بأصابعها المرتجفة التجاعيد التي تركتها السنون شاهداً على تجاوزها الأربعين من العمر، فاجأها سؤال أقلقها، العمر يمضي يا مها وأنت وحيدة بين هذه الكتب والصحف، تذكرت كلمات نهلة.. الوحدة تدفع بنا إلى الكآبة والقلق، آه.. كم صارت تكره أن تردد كلمة أوراق.. أوراق ملقاة على أرض الغرفة.. وفي سلة المهملات.. وحول السرير، أينما نظرت لا تجد إلاّ نتفاً صغيرة من الورق، تتطاير من حولها، هي امرأة تنام على الورق وتستيقظ على الورق، أخيراً ورقة طلاق تحتويها.. تكسرها من الداخل، لا يزال صوته يطن في أذنها... هذه ورقتك يا مها.. يمكنك أن تمضي بقية حياتك كما تشائين، أنا لا أستطيع الاستمرار مع امرأة حياتها من ورق وحبر وأحلام، انسحب بهدوء، وهي تسمع وقع حذائه في الممر مغادراً، لم تعرفه جاداً كما كان اليوم، حانت منها نظرة مملوءة باليأس إلى سريرها، منذ مدة هجرت السرير، هذا السرير الذي أعجبها عندما ذهبت لتشتريه برفقة سامي، أصبح يشكل هاجساً يضغط على حياتها، كم كانت فرحتها كبيرة، تسبقها رغبتها بأن يجمعها السرير مع سامي، كانت تحلم أن يشاركها بقية حياتها، حين تعرفت عليه كان ذلك في ليلة باردة، تشبه هذه الليلة تماماً، التقيا في أمسية أقامها المركز الثقافي في العاصمة، كان سامي يتحدث عن حرية المرأة ودورها المميز في تربية الأجيال، كما تحدث عن حقها بأن تختار طريقها وشريك حياتها، لتحقق رغباتها وطموحاتها، وتبني شخصيتها المستقلة، كان يتفجر نضوجاً

وعيناه تلمعان بفرح أشعل داخلها، صفق له كل من في القاعة، بدا مقنعاً في طرح الشعارات، في تلك اللحظة تمنت أن تأخذه إلى صدرها وتتركه ينام بقية عمرها، حرارة التصفيق أعادتها من حلم جميل، حين أصبحا تحت سقف واحد وبدأت مرحلة التحولات على حياته، ظهر سامي على حقيقته، بلا قناع.. كل ادعائه بالدفاع عن المرأة ما هو إلا وهم ونفاق، كان يخفي خلف القناع رجلاً متسلطاً آخر يخرج من خلف الأقنعة يرتدي عباءة البادية عندما يريد.. وأحياناً يمضي أياماً في الملاهي... "رجل لا يستطيع العيش بدون قناع" وعندما بدأت تطالبه بحقها كأنثى.. راح يكيل لها الاتهامات الجاهزة.. أنت يا مها امرأة مستهترة لا تعرفين قيمة زوجك؟ وحين واجهته بمواقفه في تلك الأمسية التي لا تنساها، قال: الممارسة لا تنطبق على الواقع يا جاهلة، الواقع العملي يختلف يا مها، صحيح أنها كانت تكبره بسنوات قليلة، لكنها نسيت ذلك حين دعاها إلى تناول فنجان قهوة بعد المحاضرة، همست له بحماس وتودد، كنت رائعاً، ابتسم لها قائلاً: المرأة هي نبض الكاتب ومحبرته إن لم تكن هي فضاء إبداعه، المرأة يا مها بالنسبة للمبدع، تشبه قطرات المطر الربيعية التي تخمر التربة لتنبت سنابل وأزهاراً، المرأة هكذا تنعش داخله تخصب خياله، حين يشعر بحاجته إلى الدفء تفتح صدرها إليه، التفت حوله وقال: مثلاً في هذه الليلة الباردة، كم يحتاج الرجل إلى حضن دافئ يترك تعبه وهمومه فوقه ويستريح بين ذراعي امرأة تشبهك، كادت تطير من الفرح، قالت بلا تردد: أنت، نعم أنت من أبحث عنه في أحلامي، قال.. لكن يا مها، أجابت بلا تردد لكن ماذا يا سامي..؟ بقي صامتاً خاف أن يفقدها، لم تمض مدة طويلة، تزوجا، تنهدت بمرارة.. لكنه تغير، تغير كثيراً يا نهلة، قالت نهلة: سامي إنسان انتهازي حين لاحت له فرصة اقتنصها ومضى، عليك أن تتعودي على الوحدة أو أن تبحثي عن رجل آخر، آه يا نهلة لم يكن سامي ذلك المحاضر الذي أمضى ساعة كاملة يتحدث عن حرية المرأة.. وكيف يجب أن تدافع عن حريتها، وكم حاجة الرجل إليها وإلى دفئها، تذكرت كلماته قبل الزواج، كان يقول: أنت يا مها تجمعين نساء الدنيا بامرأة واحدة، بما تملكين من عطف وحنان ورقة، تخيلته وهو يقف أمامها في مثل هذا اليوم، ويرمي لها ورقة الطلاق، أنت طالق.. طالق.. طالق، ومضى دون أن يضيف شيئاً، قالت: كان كاذباً يطلب من الآخرين ما لا يؤمن به هو نفسه، بعد الزواج منعها من متابعة حضور الأمسيات الثقافية بحجج مختلفة، ومنعها من الذهاب إلى دور السينما، ومنعها من متابعة الصحف، أو قراءة الروايات والقصص، قالت له بعد أن وضعت أمامه كأس الشراب الملون، أنت تمنع عني الحياة يا سامي، كل هذه الأشياء هي جزء مهم من تكويني ومن شخصيتي، أنتَ تقيد حريتي بأوامر قاسية، تابعت، هل تريد أن تهدم البيت الذي حلمت في بنائه على مر السنين، تناول رشفة من الكأس، نظر إلى وجهها، كأنه يراها لأول مرة، وقال: المرأة المتزوجة حريتها بيد زوجها، كلام المحاضرات لا يتفق مع الواقع، عليكِ أن تقفي أمام المرآة لقد تجاوزت الأربعين يا مدام، قالت مستغربة من لهجته القاسية، وماذا يعني ذلك؟... يعني أن تلتزمي بيتك... وتحترمي الرجل الذي وافق أن يكون زوجاً لكِ أنتِ، قبل أن يتم حديثه، خيم الصمت الثقيل في المكان لحظات ثم قال: أستغفر الله ـ وصمت، قالت: قلها ولا تخجل أنا أكبر منك سناً، ألم تكن عند الزواج تعرف كل هذه الأمور، قاطعها... ألا تشعرين بالمسؤولية، المرأة الصالحة يا مها، هي من تهتم بزوجها وبيتها، قالت بحدة... تابع سيمفونيتك المعهودة.. وأولادها، هل نسيت..؟ رد غاضباً: أنا لم أقصد ذلك، قالت ودموعها تسبق كلماتها... يا لخسارتي فيك، لقد قتلت في داخلي سامي ذلك الشاب المثقف، الذي يدافع عن حرية المرأة، قاطعها... كم قلت لكِ، المحاضرة شيء.. والواقع شيء

آخر، ...معك حق، نحن نحاضر بالمثاليات ولا نؤمن بتنفيذها ستظل المرأة برأي الرجل "ضلعاً قاصراً" أو قليلة عقل، تحتاج إلى من يحميها، حتى من نفسها، هي في عرف المجتمع امرأة للسرير والخدمة والأولاد، رمقها بنظرة حادة... أنتِ تهينينني يا مها، قالت كأنها تعلن تفوقها عليه... عفواً أصبت الحقيقة مع العلم يا سيد سامي عدد كبير من أمثالك يركضون وراء المرأة لينالوا رضاها، ولكن قل ما لم تجرؤ على قوله من قبل، عندما تأخذون رغبتكم منها تتركونها لتواجه مصيرها، وحين اصطدمت بالواقع المر، بأني لا أسلم نفسي لرجل لا يجمعني به رباط الزوجية، ثارت دوافعك الرجولية، كيف تخسر امرأة تشتهيها، صرخ غاضباً... قلت لكِ كفي عن الإهانة يا مها، تابعت دون أن يهمها غضبه... لذلك كان عليك اختراع فكرة "الزواج المؤقت"... ومن ثم الطلاق، عفواً قاطعها ثانية... أنا لست بهذه الصورة السيئة، كانت قد وصلت إلى ذروة غضبها وشعورها بمرارة الهزيمة، ردت بقسوة: لا أنت أسوأ من ذلك يا سامي، أنت وأمثالك تشبهون من يتاجرون بالمخدرات، في البداية تستجرون الشخص إلى ملعبكم.. وبعد أن يقع في الفخ تملون عليه شروطكم القاسية، قال: هذه وقاحة عليك دفع ثمنها، ضحكت ساخرة، لقد دفعت الكثير من أيامي يا سامي، أيامي التي تركتها تحترق كما يحترق الحطب في الموقد وأنا أنتظر، ابتسمت ساخرة لا تغضب، مثلك كثيرون يحاضرون عن العفة وعن الكرامة وعن محاربة الفساد وتخريب البيئة، وهم من يصنعون الوهم للآخرين، هم أكثر الناس الذين يشبهونك، قاطعها قائلاً: أنتِ تجاوزتِ حدودكِ يا مها، قالت: ألم تقل لي أنتِ يا مها تساوين هذه الورقة "ورقة طلاق" وأنا أيضاً أكرر ما قلته يا سامي هذه الحياة تساوي عندي الورقة التي بين يديك. كل هذا الحوار.. ذكرته مها وهي تحدث صديقتها نهلة، الليل طويل وهي تحاول أن تلتقط أنفاسها، وحيدة تعيد تفاصيل حياتها، اقتربت من المدفأة كادت تلصق قدميها فيها ولكنها لم تشعر بالدفء، لقد كسر سامي أحلامها، هشم شوقها إلى الحياة، تذكرت ماذا قالت له في أمسية كان يجمع بينهما العشق، حياتي مدى من الحزن اللا نهائي... لكنك أنت فرحي، قال سامي: الحياة لحظة فرح يا مها، علينا أن نعيشها كما هي، الآن بهذه الورقة التي جعلت نساء الحي يسخرون مني ويراقبون تصرفاتي، كلما غادرت البيت أو عدن يتهامسن، امرأة مطلقة، وكل يوم ترتدي موديلاً جديداً من الملابس، لا يهمها أن تمشي برفقة رجل غريب عن الحي، قالت نهلة: عليكِ أن تعلمي يا صديقتي، المرأة بعد الطلاق في مجتمعنا عليها أن تلتزم بيتها ولا تظهر وحيدة دون قريب، نظرت إلى السرير والألم يعتصرها، أحسَّتْ بشيء غريب، لم تعد خائفة من الأيادي السود ولا من الكابوس الذي يلاحقها في أحلامها، قررت أن تهجر هذا السرير اللعين أخذت تمزق الأوراق وتلقيها على السرير، كما ألقت كتبها ودواوين الشعر والروايات، صارت تتساقط كأوراق الخريف فوق السرير، كانت تردد سؤالاً كاد يخنقها، هل كتب على المرأة المطلقة أن تلتزم بيتها حتى يأتيها عريس المصادفة.. أو يأتيها الأجل..؟.

□□

لحظة عبور

حنان درويش

الوقت احتفال، وأغنية الأصيل تمنح المكان أسئلة وأجوبة تتماهى في فضاء واحد. الدكان مشرعة على سوق أخذ يفتح أبوابه بالتدريج يضجّ بالناس بعد قيلولة مديدة. يغرس "أبو نعمان" قدميه في بوّابة دكانه لا يتحرك. وحدها أفكاره تسرح من رأسه إلى انبهار الامتدادات اللا متناهية. ومع تنسّم فوح الدقيقة القادمة التي تساوي عمراً بحاله، تتلمّس يداه أشياء كثيرة. المذياع، حافة الجدار، الكرسي المجاور، صوت أم كلثوم.. ثمّ تسقط في الفراغ تبحث عن طرف ملاءة سوداء، أصبح لونها سيّد الألوان.

في زمن العطش إليها، يحضره وجهها مشفوعاً بالإلفة، مشكلاً من ذؤابات النهار قامة لهذا الزمان تشبه قامات أخرى تمتد من أول الوجد إلى آخر الوجد، ومن أول السؤال إلى آخر السؤال:

ـ "متى ستمرُّ فاطمة؟.. متى سيكون الحلول؟.."

في المسافة بين الفقد والوجع ظلّت مخبأة، وظل يعاني حرقة الغياب. ذاكرة الرأس شاخت، لكن ذاكرة القلب لم تشخ. لذلك يعترف أنه مازال يشتاق، وأنه مازال ينتظر، وأنه لم يستطع النسيان، كيف يهرب منها، وهي التي كانت تصادق الأعياد، وتبلسم الجراح، وتحمل الفجر إلى حضن المساء... كيف يسلو وصيتها تميمة نائمة في دمه من ألف عام، تواصل تذكيره بألاّ يفتح الأبواب إلاّ للشموس والعنادل والأغنيات؟ ولأنه نسي الوصية، ترك النافذة مفتوحة فتسلّل الصقيع، وحاول كمٌّ من الغبار الدخول. مرضت فاطمة، ذبلت، وجفّ عودها، وشحب وجهها. انتظر طويلاً شفاءها، لكن السنوات لم تجبر خاطره، والغصن المنهك تناءت عنه مواسم الإيراق. أيام مرت تحول فيها البيت إلى قفر موحش دقت فيه طبول الغربة، وهجرته العصافير، وصباحات الدفء في قهوتها الممزوجة بأنفاس الذكريات.

ـ "اتركها".

قالوا له.. العائلة كلها فرشت رملها، وألفت ودعها، وقرأت بيانها الأخير:

"المرض الخطير، نتائجه واضحة لا تقبل أي جدل".

ارتجف في مكانه وهو لا يزال واقفاً عند بوابة الدكان.. يتذكر انتفض سافر في رحلة حزن:

"كيف لعربة الماضي ألا تمر بيوم الفراق الأخير؟"

صرخت حينها فاطمة وهما ينثران احتضارهما كلمات مثقلة بالاغتراب: "ما حاجتنا للوداع؟".

ثم انفلتت منه وغابت.. سنوات مرّت ولم يرها. كان يترقب أخبارها، ويهوم في فضائها المستحيل. يقترب منها ويبتعد في مناورة تبعثره كل ليلة تحت شباكها، لعله يلمح بصيصاً من ضوئها، أو يسمع ترجيعاً لصدى صوت يشبه صوتها. وقت صعب ولى، حفظ فيه عن ظهر قلب سمات الطريق المؤدية إلى بيتها، أسماء سكانه، ما يحبون، ما يكرهون، ما تدبره خلواتهم، وما تخيطه أحلامهم من قمصان. كتب على حدود السماء اسمها. ونقش عينيها في كل اتجاه مشى إليه. وأشعل أصابعه نذوراً كي تعيش. وفي واحد من صباحات الانتظار، تقاطر إلى سمعه بأن فاطمة شفيت.. شفيت تماماً. لم يصدق بادئ الأمر ما تناهى إليه. وقف مأخوذاً تتقلبه أمواج، وتتناهبه نوايا، كطفل مشاغب غاص فيها حتى أذنيه. ضحك حينها، بكى، احتار: "هل ما سمعته نبوءة، أم بشارة، أم مجرد تخمين؟"

وعندما تيقن من صحة الخبر الذي نور الدنيا، وضاءت قناديله في كل مكان، ركض إليها بدمع يهفو، وحب يصبو. طرق بابها.. نده. أجابه صوت: ماذا تريد؟

ـ أريدها.. هي لي، وليست لأحد سواي.

ـ لكننا!..

لم يدع الصوت يكمل. دخل صوبها، فارشاً على عتباتها ندماً لحوحاً، وقلباً كقلب الطير، وتوسلاً يحط عند مشارف القبول:

ـ ألا تذكرين يا فاطمة؟..

ـ لا... لا أذكر.

أجابته مشيحة وجهها عنه. وكلما اقترب أكثر، تضاءل الأمر وصار مثل طيف الدخان. أدارت ظهرها لا تلتفت إلى الوراء ولا تجيل النظر. لكنه كان يحس بجوار روحها يحاذيه. وبأنفاسها الساخنة تشرش بين ضلوعه، وتصل إليه. وقتها.. بدا صغيراً مثل قصفة عود، وبدت كبيرة مثل شجرة. عاد يخفي حنيناً مؤنباً نفسه على خطيئة لم تمت. فالمسافة بينهما صارت بحجم الاحتراق، وحجم الذنب الذي اقترفه.

في أصائل النهارات، كل النهارات الباسمة منها والعبوس، يقف "أبو نعمان" بسنواته المترامية على مجامر السبعين من العمر، أمام باب دكانه منتظراً لحظة مرورها. ينحني أحياناً فيرتب الفاكهة والخضار ضمن الصناديق الخشبية، وأحياناً أخرى يرشها بالماء، يمسي هذا، ويحاور ذاك، متشاغلاً عن القلق الذي يساوره بأي شيء يملأ صدى حركة السوق من منبعه إلى مصبه. يهزج قلبه:

"الآن ستجيء... هذا هو موعدها."

حين تهل فاطمة من بعيد يرفرف القلب، ويزهر الشيب، وتتراقص الوجنتان، وتبدأ اللحظة مهرجانها بسيل زاخر من التداعيات تعيده إلى أربعين سنة خلت، ينعطف نحو

الماضي، يزيح عن الملامح هباب الأيام، وتعب العمر، فيرى "فاطمة" امرأة صبية، جميلة، متألقة، قريبة منه كأنها لم تغب عنه ليلة واحدة. يتغامز الحاضرون. يتهامسون. يبتسمون. يطلق جاره "أبو جميل" ضحكة. يرفع صوته مشاركاً سيدة الغناء احتفاءها بشمس الأصيل:

"أنا وحبيبي يا ليل نلنا أمانينا"

أمّا "أبو نعمان" فلا يسمع أحداً. يتابع الطيف وهو يشق طريقه المسائي كنسمة مسافرة. تغيبه عشرات العيون إلاّ عينيه.. فقط عيناه تلاحقان أطراف ملاءة سوداء إلى حيث تمضي. تدلفان معها صوب شارع فرعي في آخر السوق، ينبسط، ثم يضيق، ليصبح ممراً يوصل إلى بيت جميل، يندفع من عتبه أطفال صغار يتصايحون:

"جاءت جدتي.. جاءت جدتي"

❑❑

للوطن رائحة أخرى

هالة المحاميد

أما آن للريح أن تهدأ في جوف القلب الصارخ كامرأة في وادٍ سحيق..؟ أما آن للسنونو الراحل أن يعود ليملأ الكون غناءً..؟ أما آن للزمن أن يقف..!! فتعود أمنيتي الطائرة من بين شفتيّ وترتسم أمامي واقفاً كما رأيتك أول مرة..؟

الوطن يقف على حد الخنجر..، والجثث تترامى في كلّ الأمكنة..، كلّ الأجساد قابلة للذبح والحرق والتشويه..، كلّ الشوارع صارت مسرحاً للقنص والتفجير..، الموت يصير مجرد لعبة.. لعبة بطرفين والغلبة للأقوى..!! فلا تتركني لليل الأخير.. إنّهم يحملون الموت في أيديهم..! لا تتركني لليل الأخير.. شوكهم يتطاول وسيملأ فمي والوجع لن يهدأ.. أمدّ إليك خيوط الفرح الباهت وأسألك بحرقة امرأة.. أما آن للزمن أن يقف..؟ لم أدرك يومها أنّك جئت لتموت هنا..!! لتدفن كلّ القصائد في وطن وضعك يوماً في إناء القصيدة.. ولم أدرِ أنني سأظل بعدك أفتش في متاهات الوجوه الغاضبة أقرأ أسفاري لرجل من غيابْ... وتعوي الوحشة في صدري وأقف كشمعدان ذابت كلّ الشموع الموقدة فيه... وأصرخ في العراء كمهاةٍ افترست السباع وليدها.. المطر يجلد القلب... والريح تقرع طبول الرعب في كلّ دواخلي... أتذكر الأجساد المقطوعة بالشوارع الخلفية للمدينة.. الرؤوس وحدها تدحرجها الريح في اتجاهات مجهولة.. أتذكر المشارح الباردة.. صوت الذعر الذي يحدثه صرير أدراجها الحديدية التي تحفظ الجثث.. يوم دخلت أحدها شعرت أن الموت يخرج من كلّ ثقب أراه.. شعرت به يتسرب ككرات البرد ليلدغ جسدي.. كلّ مشرح من تلك المشارِح، مملكة موت مرعبة..!! يومها دخلت المشرح لأراك جسداً ممزقاً..!! تغيم الدنيا في عينيّ ويسكنني قطار الحزن المدمّر كلما تذكرت تلك اللحظة.. يجرفني نهر الدمع الحارق إلى جسدك المسجى بين عينيّ وأدرك أني معك جربت طعم الأشياء المالحة يوم جئتني هارباً من ليل غربتك.. أما آن للزمن أن يقف..؟ أقلب صفحات رواية ـ هكسلي ـ (لكي يقف الزمن) وأقرأ بعضاً من طفولة ـ سيباستيان ـ يوم رفض والده أن يخيط له بزة لحضور المناسبات، ويوم منحته المرأة في المكتبة قطعة (الشوكولا) لأنّ وجهه ذكرها بوجه ابنها المتوفى.. واقف.. أفقد الرغبة في القراءة، أصمت.. وفي العمق تنتحر روافد الفرح الأخضر.. تلوي الضحكات

الحزينة والوجوه التي غادرها الدفء..!!

أصمت.. وأستحضرك.. لتصبح كل الأشياء أكثر شاعرية.. كلّ ما حولي يصير أغنية هادئة تداعب الذاكرة.. وحبات المطر على نافذتي تصير هديل حمام ينتظر دعوتنا.. عمر من الغربة هي الذاكرة حين تخزّن أو تسترجع أفراحها الجريحة..!! وفضاءٌ للشهوة والحنين هو القلب حين يرسم وطناً بخطوط خضراء ويراه مرسوماً بالدم في أعين الآخرين..!! أنتظرك عمراً وتجيء حلماً هارباً من المصادرة لتموت قبل الوصول إلى شاطئ الفرح.. لكلّ الأشياء رائحة تميّزها.. وللوطن رائحة أخرى.. رائحة تستعبدنا كلّما غادرنا الوطن..!! تعيدني كلماتك عمراً إلى الوراء.. وها أنا منذ تركتني تهرب منّي الأشياء ويمتد الجرح جرحاً.. ها أنا أجوب المدن الباكية وأبكي.. ولا أحد يسمع بكائي.. وها هي رائحة الوطن تكبر في ثنايا الحزن الطاغي كغمام لا تفرقه الريح.. وها هو الوطن يصير أغنية دامعة تردّدها حناجر أطفال لم يعرفوا بعد سبب الموت والدمار..!! هذا هو الوطن يا ـ أنت ـ!! الوطن خرافة من خرافات شهرزاد، والقلب محطة جافة تستقبل الفجائع والهزات في صمت..!! تأخذني الطريق إليك.. أسترجع بعضي يوم كنت عاشقة مجنونة بالشعر وبك.. ـ أراغون ـ وإيلوار ـ يصبحان في حضرتك مجرد شاعرين، ظل الأول أكثر شهرة بعد أن خلّد عيون ـ إلزا ـ تمنيت في تلك اللحظة لو تحلل جسدي ذرات لا يمكن جمعها.. لو احترقت كعود يابس لأصير هشيماً تذروه الريح..!! ليست كلّ الأشياء كما نتمناها تظل جميلة.. أتلحف كآبتي وأستقبل الآتي بعدك وحيدة.. ويأتي المطر.. لكنك لم تعد هنا.. متعب هو المطر حين يجلد الأجساد ساعة البرد..، ومتعب هو الصدق حين يترك أعماقاً عارية تستقبل روافد الغربة والصمت..!! شوقنا إلى السعادة يدفعنا أحياناً إلى ارتكاب الخطايا البيضاء والحماقات اللامنطقية..!!

وهاهو حبّك يهزمني.. يدخلني مدارات الضياع، ويعلّمني البكاء على طريقة الأطفال حين تُقابل رغباتهم بالرفض..!! جنوني الباحث عن لحظة بيضاء دفعني إليك يوماً.. وما كنت أدري أنّ جنوني يقودني إلى رحلة حب كبيرة تنتهي بموت أحدنا..!! فهل كان حبّاً ذاك الذي جمعنا في رحلة طويلة قبل أن نتوحد ببيت ثم يختم القدر قصتنا..؟ كلّ ما أدريه أنني أحببتك أكثر من الحبّ، واشتقتك أكثر من الشوق..، تجددت بقلبي كلّ قصص الحبّ وكلّ الكلمات التي خلّفها المجنون ولم يقلها لليلى... كلّ ما خلّفه العشاق أردت أن أقوله أنا.. أن أصيغه قصائد حبّ لا تموت..!! فمنذ رسالتك الأولى أدركت أنّ امرأة ما قد أخذت تميمتك وغابت في متاهات الأيام...، امرأة أحببتها أكثر مما يحتمل الحبّ من حبّ لكنها باعت وصاياك للريح وأسكنتك مدن الضياع والجليد..!! وكان لابدّ أن أوقد بقلبك كلّ النيران المخمدة.. كان لابدّ أن أستعيدك من جزر الصمت والغياب لأسكنك قلبي الهارب إليك.. إلى الدفء القادم من حضارات تركت مدنها وغابت كما كلّ شيء قد يغيب..؛ وظلّ سحرها يسري في أوردة الذين مروا بعدها من هناك وهم يتذكرون التاريخ والفن.. ولكن هل يكفي أن نقرّر لننسى..؟؟ سؤال طرحته على نفسي مرات كثيرة.. وكم هي كثيرة المرات التي قررت فيها أن أنساك لأستريح.. لكنّ حبّك كان يكبر بأوصالي كنبتة بريّة يصعب استئصالها كما يصعب زرعها في غير مكانها..!! حبّك كان رحيلاً بحجم الحنين المتنامي بشرايين امرأة أودعت قلبك كلّ ما تبقى من طفولتها، وراحت تحاول استرجاع ثواني عمرك الطري لتعجنها بين يديها خيوط دفء تلفها حول ليلك الغريب..!! هل يكفي أن نقرر لننسى أوجاعنا وأحلامنا والذين رحلوا دون عودة..؟؟ هل يكفي أن نقف على مفرق الذاكرة نكتب لهم

القصائد ليعودوا أحياء..؟؟

دونك المراكب راحلة..!! دونك الأنهار تأخذ ما تبقى بعيداً..!! وأظل بلا أنت.. و- زوربا - ينسى أن يذكرك في كتبه وقراطيسه.. ينسى أن يعلن عنك في حكمته لأعرف أنه ليس الفيلسوف الوحيد وليس الرجل الذي يغري لاتباعه.. لأعرف أنك أكبر من الحكمة وأبقى من القراطيس وأبهى من - زوربا - في قمة ضحكة المجنون..!!

أرقص في الفراغ.. في الحرائق اللامنطفئة.. في الخراب الزوربي.. وأبقى شرسة كليل شتوي يجرح فيه الثلج وجوه الذين يعبرون الشوارع..!! شرسة كرائحة الرغبة في مقهى بارد في آخر الشارع من مدينة تمطر فيها السماء جليداً..!! هل يمكن أن تعود قبل أن تحترق المراكب؟؟ قبل أن يخطئ القدر مرة أخرى..؟.. تكسرني اللحظة آلاف الأمكنة بلا أسماء وبلا رائحة..!! تخترقني آلاف النظرات الباكية والأعراس الصامتة.. جسدي يرتعش كزهرة تعبث بها عاصفة هوجاء.. يحاصرني من كلّ الجهات.. ولا شيء يحتضن غربتي.. الحكاية نفسها لم تتغيّر.. حكاية جيل بأكمله.. جيل كان طالعاً كما القصب الأخضر، ثم انكسر في مهب الريح.. كانت الأحلام عريضة فما الذي حدث..؟ نحن حملنا الكلمات إلى سرير الأغاني والأناشيد إلى يتيمة الشفاه.. فما الذي حدث..؟ نحن جيل النكبات والنكسات.. من القدس إلى الجولان إلى بيروت إلى العراق.. جيل من الحالمين الخائبين.. جيل من المهزومين الشجعان.. جيل من التفتت.. جيل من الصعود والسقوط.. ذلك هو جيلنا.. جيل الأحلام العريضة والغد الأخضر الجميل، جيل الصعود إلى القمة ثم الانكسار والسقوط إلى قمة التفتت... ها... انكسر الحلم..، وضاع النشيد في فوهات المدافع وأزيز الرصاص.. المدن تتشابه..!! والخيبة واحدة..!! كم كنت حالماً يا أنت.. وكم كان الزمن رديئاً..!! وحدها كلماتك ترن في هذا الخواء المدمّر.. كلماتك توَجّل فيّ ألف انهزام وألف موت.. أطلّ من شرفتي وأقرأ زمن الشوارع المتقدة حبّاً وناراً.. أقرأ اللافتات التي تعلن مولد السلم الذي لا يأتي والحبّ الذي لا يأتي.. أقرأ وأبكي موت حكاياتي الخرافية وأساطير الجزر الخيالية.. حزينة أنا ككلّ مساء منذ غادرني رجل كسر جليدي.. وأحيا بداخلي موسم الود والورد.. رجل كان دمه جلّناراً يعمّد تراب كلّ الوطن.. عشق الشهادة فعشقته أهداه الموت وشاحاً من أرجوان وإكليل غار.. فأهداه للوطن.. حزينة أنا.. وكم هو مؤلم أم نحزن بمفردنا ونحن نبحث عن وطن.. فسلاماً أيا رجلاً قاسمني دفء الحكاية ووجع السنين.. لملم هذا القلب المرتجف ودفئه بيديك المعمدتين بالنار.. امنحني فرصة الخشوع فوق ثراك الطاهر.. لأشهد الولادة من جديد....

❑❑

يوميات عشتار ...خلف الأسوار

ناريمان ملص

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟
و كيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم و المحار
كأنها تهم بالبروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار .

أخيراً حططنا الرحال واجتازت السيارة الضخمة آخر الحدود قبل دخول دمشق. تغير المشهد وانقلب الصمت المرعب والسماء الداكنة الى شمس مشرقة وازدحام وضجيج، كنا في بداية أيلول ومازال الطقس حاراً، في المقعد الأمامي حك السائق المرهق ذقنه وامتدت يده إلى شعره الخشن الأشعث وتلفت يمنة ويسرة وهز رأسه مبتسماً ابتسامة جافة وقد اقتربت منه سيارة خاصة بسرعة جنونية، ثم توقفت بعد أن كادت عجلاتها تحرق الإسفلت وهي تدور في الفراغ قبل أن تتوقف.

أخذ السائق يرطن بلهجة محببة وكأنه يفكر بصوت مسموع: يا مرحباً وأهلا بضجيج الحياة، كم اشتقنا لأصوات أبواق السيارات تكاد تصمّ الآذان مختلطة بأصوات الباعة، ومن بعيد يتناهى إلى أسماعنا صوت مغن عراقي شاب لمع نجمه بعد دخول المحتل؛ ويتقاطع صوت مطربة عجوز مع صوت مطربة شابة وصوت خرير المياه المتدفق من بحيرة تتوسط ساحة رحبة الأرجاء، تدور السيارة ببطء؛ وفي مشهد بانورامي تختلط صور المحلات الفخمة والبسيطة والمقاهي الشعبية الممتلئة بدخان النراجيل وأصوات مكعبات النرد المرتطمة بالخشب المزخرف.

لعلني كنت أرضاً خصبة بانتظار إشارات الحب وربما الوله.. فكان حبه لي كضربة الصاعقة وقد حولني بنظرة أو بتعويذة من طفلة الى أميرة من أميرات الأساطير، فقد اعتدت أن أغادر البيت كل صباح وأقطع بضعة شوارع حتى أصل إلى مدرستي.. أحمل حقيبتي

وأسير بتمهل لأشتم رائحة مياه دجلة تملأ الفضاء وأغصان النخيل التي تأبى التكسر مهما ضربتها الريح العاتية..

أتلفت حولي؛ لا أسمع سوى صدى صوتي ورائحة البارود والموت العبثي والدم المسفوك بلا ثمن تزكم أنفي؛ ومشهد الجثث والأشلاء يطالعني في كل مكان.. لقد تعودت منظر الموت الرخيص والدم المهدور لعنة أبدية..

اليوم الأول

الأول من آذار اليوم فتحت عيني ولزمت فراشي وانتظرت كعادتي دخول والدتي لتسحب الغطاء من فوقي وتنهرني وأقفز لأطبع قبلة صباحية على وجنتها؛ تتلقاني بين ذراعيها ثم تأمرني بحزم محبب ان أستعد للذهاب الى المدرسة؛ لكنها لم تفعل. وتناهى إلى سمعي صوت أجش يرطن بالانكليزية ينبعث من التلفاز الموجود في الغرفة الثانية؛ ومما تناهى إلى سمعي تعابير اعتدت سماعها بدون اهتمام (حصار.. نفط حرب، طاغية ،ديمقراطية)..

غادرت سريري بكسل وأخذت أجر قدميّ الحافيتين على البلاط البارد؛ اندسست إلى جانب والدتي والصقت رأسي بصدرها؛ فرفعت يدها ومسحت شعري من دون أن تراني، أطلقت زفرة احتجاج وغادرت الى مدرستي.

ـ بعد أسبوع

شيء ما تغير.. قوات من الجيش تنتشر في كل مكان؛ ونقاش في الداخل حول إمكانية سفرنا في حال نشوب الحرب، يحتدم النقاش حتى يصل حدّ الصراخ وينتهي بترك الأمور للزمن عساه يحلها لكنني كنت أشعر بالرعب من مجرد طرح الفكرة؛ فهنا بيتي ومدرستي وأصدقائي وكنيستي.. فكيف أرحل وإلى أين؟!..

ـ العشرون من آذار

اختبرت معنى الرعب والفزع الحقيقيين وقد رأيت شبح الموت يلوح لي؛ وكأن طائر الموت نشر أشرعته وتنكب عناء السفر من أقاصي الدنيا ليطبع قبلة الموت الأولى على خد عشتار..

ما كان والداي فيما مضى يسمحان لي بالسهر أما في هذه الليلة فقد سهرنا جميعاً نصلي وندعو الله ليحمينا من الشرير. ألقيت نظرة خاطفة من خلف الزجاج ورأيته يزجرني بعينيين محمرتين تنفثان شرراً؛ ألقى حممه على مقربة منا؛ وتصاعدت سحب الدخان والغبار؛ تشبثت بوالديّ والتصقت بهما.. فجأة انقلب كل شيء رأساً على عقب ودوى انفجار قريب ورأيتني ألفّ في فضاء الغرفة ثم أهوي إلى الأرض، تلفت حولي بذعر؛ لم أصرخ بل لم أستطع الصراخ.. فقد فقدت صوتي.

هل سمعتم يوماً بارتجاف الدم؟!.. لا لم أكن أرتجف بل كان دمي يغلي فزعاً.. دوّى انفجار هائل آخر وانقطع التيار الكهربائي نهائياً.. أخذت الأشباح تتراقص على الحائط؛

مددت أصابعي الصغيرة أحاول رسم أشكال مخيفة على ضوء الشمع الشاحب.. يعلو لهب أحمر ودخان أسود.

فجأة انتصب أمامي كفارس أسطوري أو كتمثال لأحد آلهة اليونان، كنت قد انتحيت جانبا كعادتي أتأملهم في صمتهم والرعب المرتسم على وجوههم.. رنّ جرس الباب وسمعت أصواتاً مرحبة؛ لم أتحرك، شدتني والدتي من يدي وانتحت بي جانبا وهي تهمس في أذني: هؤلاء ضيوفنا.. إياك والتصرفات الطائشة أفهمت؟ في الأزمات يجب التعالي على الجراح..

أية تصرفات طائشة وأية جراح تلك التي تتحدث عنها؟!..

- الأول من نيسان

إنها المرة الأولى التي أواجه فيها الموت، أشلاء متناثرة في كل مكان وبركة حمراء تغطي أرض الشارع

ورأيت عيني أحمد الشاب ذي الخامسة والعشرين تحدقان في الفراغ وقد تحول الى أشلاء ممزقة.

بجانبه أو بجانب ما تبقى منه وقفت سيدة تصرخ بجنون وتمزق ثوبها تارةً، وتهز بقايا ولدها تارة أخرى تقبل دماءه علّ قبلتها تمنحه الحياة؛ لكنه رحل وماعاد يراها؛ ماعاد غضبها أو حزنها يعنيانه..

انتهت الحرب أو هكذا أفهمونا؛ حمل طائر الموت الأسود حقيبته وطوى أشرعته راحلاً وصرنا مشاريع لاجئين. أما أنا فقد صرت أكثر استيعابا لما يجري وبعكس كل فتيات الدنيا انحصر اهتمامي بالدبابات والمصفحات المنتشرة في الشوارع والعبوات الناسفة بدل الاهتمام بآخر صيحات الموضة والأزياء وتتابعت دورة حياتنا وسط حمم الموت. وحده كان الضوء في حياتي.

- بعد أسبوع

مد يده في العتم وقدم لي زهرة.. رفعت رأسي أسأله أهي لي ؟.... وهز رأسه مبتسماً بحب، حملتها بين يدي وأخفيتها في دفتري .. شعرت بدمائي ترتجف فقد كنت سعيدة.. يا ألله!.. أنا عاشقة. منذ متى لم أتذوق طعم الفرح والحب والاهتمام؟...

ضممت زهرته إلى قلبي ونمت، نسيت أصوات الانفجارات وروائح الدم ومنظر الأشلاء الممزقة والعتم؛ عدت صبية تنتشي بمشاعر الحب الأولى؛ وتتوق إلى من يهمس لها بنظرة مختلسة: أنت لي.. تعالي لنحيا قصة حبّ خطها لنا القدر.

السادس عشر من أيلول

توجهت إلى مدرستي بعد أن تناولت القليل من الطعام؛ لم يعد لدينا الكثير والمحال مقفلة والأفران تكاد لاتفي حاجة الناس.. الطقس شتائي عاصف والأمطار مستمرة بالهطول منذ

أيام؛ والشوارع تحولت إلى برك من المياه القذرة الآسنة..

فجأة؛ رأيته بانتظاري، اقترب مني؛ تناول كتبي وحملها.. لم ينبس بكلمة؛ لكننا قلنا كل شيء.

همس: سأنتظرك في المساء، أحبك.

لا أدري كيف ضاعت كلماتي؛ أردت أن أهمس له: أنا أيضا أحبك. لكنه استدار وقفل عائداً.

الرابع من تشرين الأول

استغرقت في مراقبة بعض الجيران وقد انهمكوا ببعض الأعمال المنزلية، خرجت إحدى الفتيات إلى الحديقة تجر سجادة كبيرة لتنظيفها؛ بدأ الهرج والمرج وسط الأهازيج والضحكات المتبادلة لكن طائر الموت لمحهم ولم يجد لتحيتهم أفضل من كتل النار يلقيها فوق رؤوسهم ومرّ بمحاذاتي ليترك لي هدية صغيرة كتذكار. رأيت النيران تشتعل وتحولت الأهازيج الى عويل وصراخ وبقيت أسابيع أبتلع ألمي وحقدي وقد أصبت في يدي.

نقلت إلى المشفى لتلقي العلاج وما إن فتحت عينيّ حتى كان أول من وقع بصري عليه؛ ابتسمت له وطلبت بعض الماء؛ فأسند رأسي على ساعده بحنان وقدم لي الماء؛ التفت إلى والدي الذي كان يحاول إخفاء غضبه المكبوت بابتسامة مقتضبة. تراه أحس بما بيننا؟!... هل أفصحت نظراتي عما أخفيه بين جوانحي؟!

٣٠ تشرين الأول

اقترب الصيف من نهايته وبدأت تباشير الخريف ؛ حر قاتل وملل..

كنت في الحديقة وحدي عندما أطل برأسه محيياً؛ وضمنا كرسي منعزل في إحدى الزوايا.. مد يده ورفع شعري؛ أغمضت عينيّ؛ وشعرت بكفه تلامس عنقي؛ أهداني عقداً في وسطه قلب قال إنه قلبه النابض بحبي.. ما أقسى العيش لولا تلك النفحات بل تلك الومضات التي تخترق قسوة الحياة وتضيئها.. صحوت فجأة على صراخ وشرر متقد أضاء عتمة الحديقة وأيقظني من سكرة الحب.

شعرت بيد تمسك بي وتشدني من شعري وسط وجوه مقطبة تهت وسط الحشد المتلاطم.. وصرخت وسط دموعي: أرجوكم ارحموني فلم أقترف إثماً لأحاكم.. أردت الخروج من عنق الزجاجة فقط، قتلتني تلك الحرب المجنونة؛ شخت وأنا في السادسة عشرة. لكن صوتي ضاع وسط العاصفة، كنت أغرق وأمد يدي طالبة العون وأعجز عن التنفس؛ أبحث عن خشبة خلاصي بصوته ووجوده ولمسته؛ فلا أراه..

ـ ها قد أطل يوم آخر؛ رحل الجميع وسألته: لم لاترحل؟ ماالذي بقي لك هنا؟..

تناول كفي ووجه نحوي تلك النظرة الآسرة وهو يجيب: بقي لي أنت .. سأبقى حتى لو

رحل الجميع، ارتميت على صدره وذرفت دموعا حرى.
ـ لا تبكي؛ همس لي.
ـ وهل بقي لي سوى دموعي ويأسي.
ـ أ تقبلين بي زوجاً؟!..
ـ أذهلني طلبه؛ ما توقعت أن يتخذ هذه الخطوة بسرعة؛ وهززت رأسي بعد أن تيبست الكلمات على حافة شفتي..

كنت أنزوي في ركني المنزل بانتظاره متسائلة: أتراه يعود ويهمس لي أحبك؛ أيملك تلك الطاقة التي يفجرها الحب وتدفع من يمتلكها إلى اختلاق المعجزات..

الموت يحيطنا من كل حدب وصوب ودائرة النار تكاد تطبق على أنفاسنا..وما زلنا نستهلك الأفكار نفسها وكأننا لم نتعلم مما وصلنا إليه.

ـ الشهر الخامس ٢٠٠٤

حلمت بالأزهار والشموع؛ لكنه حلم شبه مستحيل؛ صحوت على يد أمي تلمس شعري وتقبل جبيني لم تتكلم بل سحبتني من يدي وزينت جيدي بعقد جميل لم تنس إذاً يوم ميلادي. أما هو فقد أرسل لي ابتسامته وغلفها مع زجاجة عطر ضممتها وكأني أضمه الى صدري.. ماذا لو بقينا معاً وتناسينا من حولنا ونسينا كل شيء؟!.. لكن الحفل انتهى وتفرق الجمع ولم يتبق لي الا ابتسامته وعطره؛ وانزويت في الركن لأغرق في أحزاني ووحدتي.

وفجأة صحوت على انفجار مرعب وصراخ مؤلم عرفت فيه صوت أمي، هرعنا إليها جميعاً، كانت ملقاة على الارض ترتجف وقد أصيبت بحروق مختلفة في شتى أنحاء جسدها ، أرادت أن تقدم لي بعض الفرح وبدل أن تشعل شمعة أشعلت بطريق الخطأ بعض المفرقعات التي حملها أحد المدعوين، وهكذا تسببت بغير قصد بإيذاء أحب الناس إلي.. جلست أرتعد وأنا أتخيل شبح الموت يحوم حولها..

يارب كيف نحتمل فقدان الأم ..وكأن يداً من أيدينا قد بترت؛ وكأن عيناً من أعيننا قد فقئت؛ كأننا فقدنا الغطاء واستوطن برد العمر في القلوب؛ وما أقساه من برد!..

مضت بضعة أيام وتماثلت أمي للشفاء ووجدت أنفاسي أخيراً.. ورفع والدي كفه ومسح دمعة حائرة استعصت طويلاً ثم غادرنا إلى الغرفة الأخرى.

تغير والدي بعد هذه الحادثة ورقت مشاعره؛ فقد وقف أمامي يتأملني ثم يهمهم بصوت شبه مخنوق:
ـ يبدو أنه لا مفر فالوضع من سيء إلى أسوأ؛ لا ندري ما تخبئ لنا الأيام.. ثم..
ثم ضمني إلى صدره وهو يعلمني بموافقته على ارتباطي بمن اخترت..

أيام معدودة وكنا معاً في احتفال متواضع... اتخذت مكاني إلى يساره وقد ارتديت ثوباً وردياً جهد ليؤمنه لي؛ بينما جلست والدتي وقد غلبت فرحتها آلامها؛ وعلى ضوء مصباح الكيروسين وقد بدأنا نعتاده أمسك بكفي ووضع محبسه في إصبعي وطبع قبلة خاطفة على

كفي ليختفوا جميعا ونبقى معاً..وحدنا..

اعتقدت أن الأقدار صالحتنا؛ لكم أخطات باعتقادي.. ففي يوم زفافي هجرني النوم؛ كنت كالمأخوذة؛ أرتجف برعب لذيذ وأكاد لا أصدق ما يحدث، أغتصب ابتسامة وأنا أرى الجميع في حركة دؤوبة وانشغال متواصل، وأخيرا هبط الليل و أزفت الساعة الموعودة؛ أ كملت زينتي وارتديت فستاني الأبيض ولكن هاجساً خفياًسكنني، في الوقت المحدد تأبطت ذراع والدي؛ دخلت قاعة الفرح وحدي وأخذت أرتجف كورقة الخريف وتصاعدت دقات قلبي عندما انعقدت حلقة الرقص.

كنت أتمايل مثل يمامة ترقص تحت نصل السكين على إيقاع صاخب اختلط بدوي انفجارات متوالية لكنها بالتأكيد لن تطالنا...فاليوم عيد.. التفت فجأة ورأيت أخي بجانبي يتأملني بصمت وفهمت كل شيء؛ انتصرت كرة الموت وخطفت حبيبي مني واستأثرت به لنفسها ولم تمهله حتى يضمني إلى صدره للمرة الأخيرة.

لوحت بكفي مودعة آخر ما تبقى من ماضي وارتميت على المقعد الخلفي للسيارة الميممة شطر أفق جديد أما هو فلم يرحل.. إنه باق معي يقبلني كل مساء ويمسح جبيني ويتوسد ذراعي، وكلما انعكس ضوء القمر الشاحب الحزين يلوح لي بكفه وأفهم أنه سيعود.. سيعود حتماً..

وستشرق الشمس من جديد..

❑❑

الفنانة في رواية:
كوابيس بيروت (*)

ندى معلاّ ربيع

يبدو من الطبيعي للباحث الذي تابع الأحداث السياسية والأمنية التي عصفت بلبنان في السنوات الأخيرة أن يستعيد أعمالاً أدبية تناولت حرب لبنان الطائفية التي بدأت عام خمسة وسبعين وتسعمئة وألف، وما تزال رواسبها، فيما يبدو معشّشة في نفوس البعض ممن حاولوا استثمار الطائفية والمذهبية لنيل مكاسب سياسية، وربما لتحقيق حلم أمريكا في صناعة شرق أوسط جديد عن طريق بث ما تسميه: "الفوضى الخلاقة".

ومن تلك الأعمال المهمة رواية كوابيس بيروت لغادة السمان، وقد صدرت طبعتها الأولى عن دار الآداب عام ستة وسبعين وتسعمئة وألف، وفيها ترصد الكاتبة هموم الحرب الأهلية اللبنانية من داخلها، بعد أن تنبأت بها في روايتها الأولى بيروت ٧٥ (١). وذلك من وجهة نظر فنانة وروائية تمثل بطلة الرواية وراويتها(٢) التي تكتب فيما هي محاصرة، يتهددها خطر الموت جوعاً أو عطشاً، أو رمياً بالرصاص، بسبب تمركز قناص فوق بناء مجاور للبيت الذي تسكنه.

تستخدم الكاتبة في هذه الرواية تقنية متميزة، فتقسمها إلى مجموعة من الكوابيس تمزج فيها بين الواقع الرهيب الذي تعيشه البطلة، والأحلام الرمزية المفزعة التي تطل عبرها على أجواء الحرب الأهلية في كل لبنان، وفي هذا الجزء تستفيد غادة السمان من مختلف خصائص الأحلام، حيث الرمز والخيال المجنح والعجائبية واللامعقول، كما تستفيد من تقنيات تيار الوعي بصورة واضحة. (٣) وقد دفع استخدام الكاتبة لتلك التقنيات إلى تفاوت في الحكم على روايتها، فرأى غالي شكري، على سبيل المثال، أنها ملحمة (٤)، فيما أخرجتها ناديا خوست من إطار الجنس الروائي كله! (٥)

وكسائر الأعمال الروائية التي تعنى بالقضايا السياسية أو الاجتماعية، يتداخل الهم العام مع الذاتي في كوابيس بيروت، فتبدو الظروف السياسية السبب الأول في معاناة البطلة، والمؤثر الأهم في مشاعرها وفكرها. لقد أججت الحرب الطائفية نمطاً خاصاً من التناقض في أعماقها لم يكن يظهر لديها فيما مضى، وجعلتها تعيد النظر في كثير من المفاهيم والأفكار، وتعيد ترتيب الأولويات وتحديد اتجاه السير: "بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالفوضى المروعة وقد استولت على عالمك الداخلي.. وستحس بالحاجة إلى إعادة ترتيب العالم في داخلك، إلى إعادة ترتيب القيم والمفاهيم على ضوء المفاجئات التي مرت بك والاكتشافات التي صفعتك أو أفرحتك، لكنها أدهشتك على أية حال... تعيد النظر في كل شيء.. في كل

المواقع.. في موقع الصديقات والأصدقاء. في موقع عملك. في موقع سكنك. في موقع قلبك، في بوصلة روحك، في اتجاه قاربك الحجري الراكض في البحر الشاسع اللا فضولي.. القاع صار سطحاً. السطح صار قاعاً. السقف صار جداراً. والجدار صار درباً، وأنت، من أنت بالضبط؟...

... آه كم أنت وحيد..! وكم هي متقنة الصنع مرآة الحرب الأهلية، بحيث ترى فيها بوضوح مدى شفافية جسر المشاركة.. حبل المشاركة!" (٦) (ص ١٥٢).

فهذه الحرب التي تزيد من إحساس الإنسان بعزلته وتفرده وهو يكافح ليستمر في العيش، جعلت بطلة الرواية تعرف معنى الحياة وقيمتها، كما جعلتها تتبين مواطن الخلل في شخصيتها وتركيبتها النفسية، وهو ما يمكن إسقاطه على الشأن العام الذي بدأت تستوعبه أيضاً بصورة أكثر وضوحاً. وساعدتها الحرب في آخر المطاف على الاختيار؛ فاختارت المستقبل بعد أن كان يعذبها ارتباطها غير المجدي بالماضي، واختارت الحياة بعد أن كان يشدها الموت إليه. والماضي والموت، يمثلها حبيبها يوسف الذي قتلته الحرب فيمن قتلت. فالاستسلام لذكريات الماضي والعيش فيها يعني الانشغال عن الحاضر، وعدم القدرة على العمل من أجل المستقبل؛ والتفكير الدائم في حبيب ميت هو، من وجهة نظرها، انحياز للموت ضد الحياة، ولليأس ضد الأمل.

لقد ساعدتها الحرب أخيراً، باعتبارها فتاة واعية صلبة الإرادة، مؤمنة بنفسها وبقدراتها، في أن تبعث من جديد روحياً وفكرياً، بعد فترة عسيرة قضتها محاصرة في منزلها عرفت خلالها معنى الخوف والأرق والجوع والعطش: "إذا لم تحرقك نار الحرب الأهلية، فإنك ستخرج منها وقد انكشفت لعينيك حقائق الوجود ولو في ومضة برق.. المهم ألا تنسى.. الحرب الأهلية فرصة نادرة للفنان الذي يعاصرها ويخرج منها حياً لأنه يخرج منها حيًّا مرتين!" (ص ١٥٢ ـ ١٥٣).

وفي هذا الإطار يظهر أن حكاية المحفظة التي خبأت فيها البطلة أشياء حبيبها قد شكلت مفتاحاً لفهم مقولات الرواية على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والإبداعية، وعلى المستوى النفسي العميق للبطلة بالدرجة الأولى.

***حلم الحقيبة:**

يرى أصحاب نظرية التحليل النفسي والباحثون في علم نفس الأعماق أن منشأ الكثير من العقد النفسية والعصابات التي تصيب الإنسان عادة يكمن في ماضيه وطفولته(٧)، وأنه يلجأ، على الأرجح، بصورة لا إرادية، إلى دفن ما في ذلك الماضي من ذكريات مريرة في أعماق لا شعوره مسلماً إياها للنسيان، لأن تذكرها يسبب له ألماً مبرحاً، وعن ذلك يقول بيير داكو: "وثمة بعض الأشخاص الذين يجمعون مزقاً من ماضيهم في كيس قديم مطمور في اللا شعور" (٨). ولا يتخلص هؤلاء عادة من آثار ذلك الماضي في شخصياتهم، وإن نسوه ظاهرياً.

وستلجأ بطلة كوابيس بيروت إلى ما يشبه ذلك، مادياً ومعنوياً، بعد مقتل يوسف بصورة رهيبة أمام عينيها، إذ تعود إلى بيتها، تجمع أشياءه وأوراقه في حقيبة، وتخفيها في مكان ما ثم تنساه كلياً، كمن تريد الهروب من الألم الفظيع الذي يجلبه لها وجود هذه الأشياء أمامها: "وقررتُ: إنني عاجزةٌ عن تذكر المكان الذي أخفيتها فيه. شيء ما في دماغي تعطل ساعتها. خيط ما انقطع، ربما ليحميني من الجنون!" (١٢٦). وقد تنسحب هذه الحقيبة على كل ذكريات الطفولة، وعلى الماضي بصورة عامة.

لكن أيام الحصار الحاسمة وآلامها القاسية جعلتها تقرر انتشال تلك الحقيبة المنسية واصطحابها معها إن هي خرجت إلى الحياة ثانية. وهكذا تبدأ البطلة رحلة التذكر والبحث الصعبة، فتعرض نفسها لخطر الموت

بالرصاص وهي تفتش منزلها عن ذلك الجزء الهام من ذاكرتها، وماضيها القريب، وربما البعيد أيضاً، مصممة على مواجهة ألم التذكر مهما كان قاسياً، لأنه الوحيد الذي يعينها على الانتصار عليه: "كفاني تشاغلاً عن أشيائه وأوراقه وأيامه.. لا مفر من مواجهة الألم الحاد الذي يسبب لي أي تماس حسي مع ذكراه" (ص ١١٩).

وبعد محاولات عديدة فاشلة يسعفها أحد أحلامها، فيفك لها سر الحقيبة، وهذا هو الحلم: "أحمل أشياء يوسف.. وأدور بها في البيت باكية.. ثم أدخل الدهليز.. فالمطبخ.. أتحرك كالأشباح دون أن تسمع خطاي، وأنا خائفة من نفسي، خائفة من يدي وجسدي كأنني مغتربة عن ذاتي. خائفة من الداخل وأبدو قاسية من الخارج، فقد شاهدت وجهي في المرآة الصغيرة عند أول الدهليز وذكرني بوجه الليدي ماكبث بعد أن ارتكبت إحدى (فظاعاتها)، أتسلق درجاً صغيراً داخل المطبخ.. أصل إلى السطح المغطى بالقرميد.. أسير نحو كومة من الأشياء المهملة العتيقة.. خزانة شبه أثرية.. أفتح أحد أدراجها.. يئن.. يهب غبار عشرات السنين.. أعاود إغلاقه وقد تعلقت نظراتي بقطعة أثاث أخرى.. إنها سرير خشبيٌ صغير.. سرير طفولتي.. أضع فيه أشياء يوسف، رسائله وصوره وشموعه وبقاياه.. أغطيها جيداً بشرشف عتيق كي لا تبرد، ثم أهز السرير بها، أهزه طويلاً وأنا أبكي بحرقة.. آه يا طفلي يا حبيبي..

بعد دقائق أو ساعات تسقط يدي عن السرير. يتابع اهتزازه ثم يخف تدريجياً كذكرى تنزف حتى تتلاشى.. ويتوقف السرير تماماً.

أهبط من حيث جئت وأغسل يدي" (ص ١٤٧ ـ ١٤٨).

يبدو هذا الحلم مشحوناً بالرموز النفسية أكثر مما يبدو استرجاعاً لتفاصيل مرت بها البطلة فعلاً وهي في حالة قريبة من فقدان الوعي؛ ووفقاً للتفسير النفسي، يرمز (داخل البيت) إلى الحياة الداخلية والنفسية للإنسان (٩)، ويرمز (المطبخ) إلى مكان التحولات في الشخصية (١٠)، فيما يعتبر (الدرج) رابطاً وجدانياً بين مختلف الأجزاء اللا شعورية والشعورية (١١). أما (السقيفة) ـ وتنوب عنها هنا غرفة السطح ـ فهي ترمز إلى الماضي والذكريات، وترمز كذلك إلى أنقاض داخلية لا يفلح المرء في التخلص منها (١٢). وتبدو السقيفة هنا شبيهة بالقبو الذي يعد مستودعاً للا شعور (١٣). أما المهد فهو عودة إلى ضروب أمن الطفولة (١٤).

وتبعاً لذلك تتيسر قراءة الحلم، أو الحادثة، بصورة جديدة: لقد سبب مقتل يوسف لحبيبته صدمة كبيرة حاولت أن تدفنها في أعماق لا شعورها كجزء من ماضيها المنسيّ؛ رغبةً في تخليص شخصيتها من آثاره، وعلى الرغم من أن ذلك ساعدها على حماية نفسها مؤقتاً من الانهيار، فإنه لم يوصلها إلى التخلص من أزمتها كلياً، بل ظلت في مكان ما من أعماقها تسبب لها الألم وتشدها إلى الماضي، وربما إلى الموت أيضاً، ولذلك كان لابد لها من مواجهة الألم لكي تتمكن من تجاوزه.

يسعى المحلل النفسي عادة، فضلاً عن علاج المريض النفسي، إلى مساعدة الإنسان العادي على فهم نفسه وإطلاق طاقاته الكامنة، وعلى الوصول به إلى الانسجام الداخلي بالعمل معه على الكشف عن ذكرياته الموجعة وذلك في سبيل السيطرة عليها والتخلص من آثارها بعد ذلك. وهو أمر لا يمكن أن يتم بسهولة، بل يحتاج إلى المجازفة والصبر والإصرار، وعلى الرغم من قسوته فإنه خطوة لابد منها، لأنك "ستكون في وضع ملائم جداً عندما يكون عدوك أمامك بدلاً من أن يكون وراءك" (١٥).

وهكذا يتمكن المرء، من وجهة نظر التحليل النفسي، من إحداث تحول حقيقي في شخصيته عن طريق هزيمة نقاط ضعفه

وأزماته، فيبدو كمن ولد "ولادة جديدة"(١٦) بعد مخاض عسير اقتضى منه "أن يدخل في صراع مع ذاته، وأن يضع الأجزاء الأكثر ظلاماً من شخصيته تحت الضوء؛ كيما يخرج من ذلك كله موحداً" (١٧).

لقد قامت أيام الحصار التي قضتها فنانة الرواية بين بيتها وبيت جيرانها مهددة بالموت في كل لحظة مقام المحلل النفسي؛ فدفعت بها إلى مواجهة نفسها، وأعانتها على نبش ذكرياتها المؤلمة، بما فيها مخاوف زمن الصغر، فعثرت أولاً على السقيفة، أو غرفة السطح، التي تحتوي أغراض طفولتها، وكانت هذه السقيفة كلها من منسيات بما تحمله من ذكريات مخيفة: "الحلم يبدو لي عجيباً، فأنا واثقة من أنني لم أصعد إلى سطح بيتنا منذ عشرات الأعوام، وأنا واثقة من أنني لا أعرف حتى محتويات غرفة ما تحت القرميد.. ففي طفولتي أخافتني عمة عجوز من هذا المكان، وكانت تدعي أن جنياً يأكل الأطفال السيئين يقطنه، وبما أنني طفلة سيئة فإن الجني متربص بي في الأعلى كي يأكلني.. وكي لا يأكلني وأنا أرفض تعلم الطبخ والخياطة، وأشغال البيت كبقية البنات الطيبات وأفضل ألعاب الصبيان؟.... ظللت أحس بخشية طفولية غامضة من غرفة السطح بل إنني لا أ ذكر أنني صعدت إليها ولو مرة واحدة منذ طفولتي.. فمن أين جاءني هذا الحلم العجيب..؟" (ص ١٤٨).

وبعثورها على غرفة السطح وصعودها إليها لتحضر الحقيبة، تغلبت على أحد أهم مخاوف طفولتها، وكان الانتصار الآخر عثورها على حقيبتها التي تبدو رمزاً لمختلف الذكريات المريرة الأليمة بما فيها ما يتصل بيوسف وبالحرب. ولكنها اكتشفت بعد خروجها من الحصار بأن محتويات تلك الحقيبة لم تعد تعني لها شيئاً، فهي مجرد جزء من الماضي الذي يجب أن يموت لكي تتمكن هي من الاستمرار في الحياة بقوة ونجاح، ولذلك وقفت أمام البحر وألقت بها فيه (ص ٣٣٣). وأطلقت النار بعد ذلك على خيال يوسف لأنها أحست به يناديها ويشدها نحو الموت (ص ٣٣٤).

وتحتفظ الكاتبة بمخطوط روايتها، إلى جانب المسدس، معلنة أنها توصلت إلى حل لكل المتناقضات التي عاشتها في الأشهر والأيام الأخيرة. وبذلك نجحت في التغلب على نقاط ضعفها لتخرج إلى الحياة أكثر قوة وثباتاً. لقد شعرت بأنها تبعث من جديد، وتنطلق بثقة وتفاؤل، محولة كوابيسها إلى أحلام متفائلة: "ما يزال درب الضوء يزداد كثافة ووضوحاً.. أغمض عيني فأراه بمزيد من الوضوح" ص (٣٣٤).

لقد شكلت الحرب وأيام الحصار بعثاً نفسياً جديداً لفنانة الرواية، بسبب كونها فنانة، فالفنان برأيها يخرج حياً مرتين إن نجا من الحرب، وجعلتها تؤمن أكثر بقيمة الفن ودوره بعد أن مرت بأزمة تشكيك بجدواه بالنسبة للوطن في زمن الملمات، وعلى المستوى الشخصي، ساعدها الفن على الاستمرار، وبه تحدت الألم والخوف والموت، ولذلك فإنها لم تحتفظ عند خروجها من مأزقها بشيء غير روايتها إلى جانب السلاح، لأن الإبداع وحده كان الخيط المتين الذي يشدها إلى الحياة والأمل.

لاشك في أن غادة السمان لم تكن تفكر وهي تكتب هذه الرواية في أن تدعم مفهوم الفوضى الخلاقة الذي ابتدعته أمريكا فيما بعد، بل كانت تعبر، من جهة، عن فهم عميق لأسباب الحرب الطائفية التي هي في حقيقة أمرها تحقيقٌ لمصالح سياسية واقتصادية لأطراف لا علاقة لها بالدين، وكانت، من جهة أخرى، تريد أن تبرهن أن الإنسان القوي، أو الفنان، على وجه الخصوص، قادرٌ على تجاوز الأزمات مهما كان نوعها، وقادرٌ، إن اعتمد على قدراته الروحية والنفسية، أن يبعث من جديد وهو يرسل نظره نحو المستقبل بتفاؤل وأمل. ولكن الكاتبة هنا تبدو مصممة

على الإثبات بأن المرأة الفنانة هي الأقدر على تحقيق هذه المعادلة.

*شخصية الفنانة بين الذكورة والأنوثة:

تعيد شخصية الفنانة وتركيبتها النفسية إلى الأذهان فكرة فرجينيا وولف حول قوتي الذكورة والأنوثة التي افترضت وجودهما معاً في روح كل إنسان وعقله (١٨) حيث تقول: "ورحت أخط دون إتقان رسماً للروح، وجعلت في كل منا قوتين: واحدة أنثى والأخرى ذكر، وفي مخ الرجل يسود الرجل على المرأة، وفي مخ المرأة تسود المرأة. إن الحالة الطبيعية الهانئة لأي منهما عندما يحيا الاثنان معاً في وئام؛ يتعاونان روحياً" (١٩) (٢٠).

وتدعم الدراسات التشريحية، وكذلك بعض الدراسات النفسية للإنسان، هذه الفكرة؛ تقول الدكتورة نوال السعداوي: "والمعروف بيولوجياً وفسيولوجياً أنه ليس هناك من هو ذكر خالص مئة في المئة، ومن هي أنثى خالصة مئة في المئة، بل إن الأعضاء الجنسية والهرمونات الجنسية في كلا الجنسين تتداخل، ويحتفظ الرجل ببقايا أعضاء أنثوية منذ كان جنيناً، وتحتفظ المرأة ببقايا أعضاء ذكرية، ويجري في مختلف مراحل العمر هرمونات مؤنثة ومذكرة" (٢١). وقد أشار فرويد ذاته إلى ذلك (٢٢). ورأى يونغ أن في كل إنسان شخصاً داخلياً يعاكسه في الجنس، وأطلق على الأنثى الداخلية اسم (الأنيمام)، وعلى الذكر الداخلي اسم (الأنميوس) (٢٣).

واعتبر البعض، ومن بينهم فيرجينيا وولف نفسها أن هذه الظاهرة أكثر وضوحاً لدى العباقرة والمبدعين، فهم يتمتعون بعقول ثنائية الجنس، تقول: "وربما كان هذا ما عناه كوليردج عندما قال إن العقول العظيمة مزدوجة الجنس، عظيمة عندما يحدث ذلك الانصهار والالتحام، عندما يلقح العقل تلقيحاً كاملاً ويستخدم جميع ملكاته. ربما كان الذهن تام الذكورة لا يستطيع الخلق والإبداع، وكذلك إذا كان تام الأنوثة" (٢٤)، وتتابع بعد ذلك: "الحق إن المرء سيعود لشكسبير مثالاً على هذا النوع من العقل الرجولي ـ النسائي" (٢٥).

ويخلص الدكتور عبد الستار إبراهيم إلى أن المبدعين من الرجال أميل إلى الأنوثة من غيرهم، والمبدعات من الإناث أميل إلى الذكورة من غيرهن: "تظهر المرأة المبدعة قدرة أكثر على التطور بخصائصها الشخصية خاصة من حيث الميل إلى الاستقلال والحزم والإصرار، وهذه الخصائص تبين أنها ترتبط بالتعبير عن الذكورة، لهذا قيل بأن المبدعات أميل للتعبير عن مظاهر الذكورة في سلوكهن. كذلك نشير في هذا الصدد إلى أن المبدعين من الذكور يظهرون ـ بمقارنتهم بغير المبدعين ـ قدرةً على التطور بخصائص في شخصياتهم ترتبط بالتعبير عن الأنوثة مثل الحساسية المرهفة والتعبير عن المشاعر، والاهتمامات الجمالية والعاطفية مما دعا إلى القول
بأن المبدعين من الذكور أميل للأنوثة من غيرهم" (٢٦).

وبالطبع فإن هذه الأفكار تستند إلى تسليم أصحابها بالتعريف الشائع لخصائص كلٍّ من الذكورة والأنوثة، حيث ينسب إلى الذكورة اتصافها بأنها فاعلة، نافذة، ثاقبة، مخصبة، عدوانية، عقلانية، مفكرة، صلبة. وإلى الأنوثة اتصافها بأنها مرنة، نفوذ، خصيب، لا عقلانية، حدسية، عاطفية، حنون، وديعة، حفية (٢٧).

وبالعودة إلى بطلة رواية كوابيس بيروت، يكتشف الباحث أنها تمثل، باعتبارها فنانة، تلك الفكرة على أكمل وجه؛ فهي امرأة عقلانية، قوية، قادرة على مواجهة المصاعب، كالرجال، بل تتفوق على كثير منهم بما تحمله من رجولة داخلية، حيث يبدو الجانب الذكوري في أعماقها أكثر فاعلية منه لدى أمين، أين جيرانها الضعيف والمهزوم أمام عقد طبقته، وسيطرة والده، والذي يحتمي بها حين يخاف، على عكس ما يحدث عادة، أو

على عكس ما يروج له الفن الرخيص كما تعلن بنفسها (ص ٢١٢). فبوسع المرأة، والفنانة على وجه الخصوص، أن تكون أكثر ثباتاً وقوة من الرجل، عن طريق استثمارها لنصفها المذكر وتفعيله بصورة إيجابية واعية، تقول: "أما أنا فمن فصيلة أخرى، كأنني من نسل ذلك الأعرابي الذي أكل إلهه التمري حين جاع!.. وأمين يكرهني كرهاً سرياً كأكثر أفراد أسرتي!.. إنه يحس إحساساً غامضاً بأنني (رجل الأسرة) ويصدمه أن يلحظ من خلالي أن الفروق الفيزيولوجية لم تعد بالغة الأهمية، وأن الصلابة الداخلية لا تسكن بالضرورة شاربين مفتولين.. وأنها قد تقبع تحت الملمس الناعم لامرأة هشة المظهر.. وكانت رجولتي تتحدى أنوثته، وحريتي تتحدى استرخاءه العقلي!"
(ص ٦٣).

لقد استطاعت فنانة الرواية أن تتابع طريقها بقوة وتصل إلى بر الأمان، وأن تواجه بنجاح مختلف المصاعب والمخاوف، وأن تستمر، مع ذلك، في الكتابة والإبداع لتخرج روايتها إلى النور، في ظل ظروف الحرب الرهيبة، دون وجود رجل إلى جوارها؛ فحبيبها كان أحد ضحايا الحرب، وشقيقها غادرها فوضع في السجن ولم يعد، أما أمين فكان عبئاً عليها يلوذ بها في لحظات ضعفه وصدمته. وليس لباقي الرجال شأن يذكر بالنسبة إليها.

تتجاوز غادة السمان في هذه الرواية الصورة التقليدية التي كانت تقدم بها المرأة والفنانة، ولا تزال، إذ يصادفها القارئ في الغالب مهزومة أمام الظروف، فقد تنهار وتفقد توازنها لدى أول تجربة قاسية، وربما خسرت موهبتها، ولو إلى حين، وقد تهرب وتحتمي برجل ما، مهما كان هذا الرجل ضعيفاً وعاجزاً حتى عن حماية نفسه.

إن الفنانة هنا امرأة إيجابية نموذجية، متماسكة ومتحدية، تجرؤ في إحدى اللحظات على إطلاق النار دفاعاً عن نفسها، وتجازف بحياتها لتنقذ مكتبتها، ومخطوط روايتها. وهذا لا يعني أنها لا تشعر بالخوف، لكنها تؤكد أن الخوف إنساني لا أنثوي، فالجميع سيخافون في ظروف مماثلة للظروف التي كانت تمر بها: "وأنا الآن خائفة كما قد يخاف أي شاب أعزل في ليل الجنون.. الخوف (إنساني) لا (أنثوي)" (ص ٣٦).

إن إصرار فنانة الرواية على إبراز الجانب الذكوري في أعماقها، يبدو دفاعاً مباشراً ضد كل المحاولات التي تحاول أن تقلل من شأن المرأة إنسانة وفنانة، وهو لا يعني أنها تنفي أنوثتها؛ فهي امرأة تحب ككل النساء، فتنادي حبيبها وتعبر عن حاجتها إليه، وإن كانت ترى فيه نداً وشريكاً تتكامل معه، لا ملجأ تحتمي به: "تمنيت بإخلاص لو يضمني إليه وأضمه إلي.. لم أكن أريد أن أختبئ في صدره.. كنت أريد أن يحتمي أحدنا بالآخر مثل دفتي نافذة تنغلقان معاً في وجه العاصفة" (ص ٣٦).

ومن هنا، فإن قوة المرأة الفنانة وظهور جانبها الذكوري في هذه الرواية لا يعني تنكرها لأنوثتها، ولا لحاجتها الطبيعية إلى الرجل وحاجته إليها، ولا صلة له بالاسترجال القبيح الذي تتهم به المبدعات عادة، وإن كان فيه تمرد على النمط السائد للمرأة، وليس فيه دفاعٌ عن الخنوثة البيولوجية، كما أنه بعيد البعد كله عن تبرير الشذوذ، أو المثلية الجنسية التي يحاول الغرب تبريرها (٢٨). إن غادة السمان تصر على إبراز جانب بطلتها الأنثوي من خلال علاقتها بحبيبها كما أشرنا (ص ٢٠٦)، ومن هنا فإن الذكورة في أعماق هذه الشخصية تمثل الأنيموس الإيجابي الذي "يتحول إلى رفيق داخليٍ لا يقدر بثمن، رفيق يهبها صفات الذكر البالغة الأهمية من مبادرة وشجاعة وموضوعية وحكمة روحانية" (٢٩).

تقدم غادة السمان، هنا، الفنانة كما تحلم بها، وكما تتمنى لها أن تكون لتمارس دورها

الحقيقي في الحياة والمجتمع، وتعطيها فرصة لتكون البطل الإيجابي الفعال عوضاً عن الرجل في بيروت ٧٥، مبينة في هذه الرواية، على عكس ما أوحت به في روايتها السابقة، أن الإبداع يمكن أن يعيش في أقسى الظروف شرط أن يمتلك الفنان الإيمان بفنه، والقوة التي تنبع من حريته الكامنة في أعماقه، لا من الظروف المحيطة به. ولعلها بذلك تقدم فنانة تشبهها (٣٠) في قوتها الداخلية، وفي استقلاليتها وقدرتها على تجاوز المحن والتغلب على المصاعب والالتزام بقضايا الإنسان والوطن.

الهوامش:

* ـ غادة السمان: كوابيس بيروت، ط ٢ (منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٧٧).

١ ـ انظر: غادة السمان: بيروت ٧٥، ط ٢ (منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٧٧).

٢ ـ لم تطلق غادة السمان على بطلة روايتها اسماً، ربما لأنها أرادت جعلها نموذجاً من شريحة معينة من النساء والفنانات، أو لأنها تريد أن تماهي بينها وبين هذه الشخصية لتشد القارئ وتثير فضوله وتكسب تعاطفه كما يرى د. سمر روحي الفيصل، انظر: سمر روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩) ص ٤١٥.

٣ ـ انظر: نبيل سليمان: الرواية السورية (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢) ص ٦٢ إلى ص ٧١.

٤ ـ غالي شكري: غادة السمان بلا أجنحة، ط ١ (دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧) ص ١٨٣، وص ١٨٦.

٥ ـ ناديا خوست: "غادة السمان في كوابيس بيروت". الموقف الأدبي (دمشق). العدد (٧٢). نيسان ١٩٧٧ م، ص ١٣٤.

٦ ـ ملاحظة: سيتم إيراد (ص ..) في المتن للإحالة إلى صفحات الرواية.

٧ ـ انظر: بيير داكو: انتصارات التحليل النفسي، ترجمة: وجيه أسعد (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣).

٨ ـ (المرجع السابق) ص ١٩٣.

٩ ـ بيير داكو: تفسير الأحلام (بحث في سيكولوجيا الأعماق)، ترجمة: وجيه أسعد (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥) ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦.

١٠ ـ (المرجع السابق) ص ٣٤٧.

١١ ـ (المرجع السابق) ص ٣٤٧، وص ٣٥٤.

١٢ ـ (المرجع السابق) ص ٣٤٧.

١٣ ـ (المرجع السابق) ص ٣٤٧.

١٤ ـ (المرجع السابق) ص ٣٩٥.

١٥ ـ انتصارات التحليل النفسي (مرجع سابق) ص ٥٠.

١٦ ـ (المرجع السابق) ص ٥٣.

١٧ ـ (المرجع السابق) ص ٥٢ ـ ٥٣.

١٨ ـ يقول د. محمد عناني في كتابه: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط ١ (مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية للنشر ـ لونجمان، بيروت، ١٩٩٦) إن فيرجينيا وولف أول من أشار إلى وحدة الجنس (الخنثوية/ androgyny)، وإن نقاد المذهب النسوي اعترضوا على ذلك باعتباره تأكيداً لتغلب الرجل (ص ٣).

١٩ ـ فرجينيا وولف: غرفة تخص المرء وحده، ترجمة: سمية رمضان (المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩) ص ٩٥.

٢٠ ـ تقارن د. بثينة شعبان بين غادة السمان وفيرجينيا وولف، وترى أن الكاتبتين تتمسكان بمفهوم الخنوثة هرباً من الاعتراف بأنوثتهما، ورغبة في الانصهار بعالم الرجل، وهو أمر تدينه د. بثينة. وقد قامت بترجمة الفقرة السابقة بمفردات مختلفة ولكن مع الحفاظ على المعنى ذاته تقريباً، انظر: د. بثينة شعبان: "بين الأدب النسائي العربي، والأدب النسائي

الإنكليزي"، الموقف الأدبي (دمشق)، العدد (١٨٦)، تشرين أول ١٩٨٦، ص ٦٤.

٢١ ـ د. نوال السعداوي: المرأة والجنس، ط ١ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤) ص ٧٩.

٢٢ ـ انظر: سيجموند فرويد: سيكولوجيا المرأة، ترجمة: د. محمد مختار صدقي (دار النيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٠) ص ٨٣ ـ٨٤ ـ ٨٥.

٢٣ ـ د. كارل يونغ: الإنسان ورموزه، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، ط ٢ (منارات، عمان، ١٩٨٧) ص ١٥٢.

٢٤ ـ غرفة تخص المرء وحده (مرجع سابق) ص ٩٥.

٢٥ ـ (المرجع السابق) ص ٩٦.

٢٦ ـ د. عبد الستار إبراهيم: آفاق جديدة في دراسة الإبداع (وكالة المطبوعات، الكويت، دون تاريخ) ص ١٧٢. وانظر أيضاً: د. مصطفى سويف: العبقرية في الفن (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص ٣٣ ـ ٣٤. حيث يلخص د. مصطفى سويف نتائج دراسة للويس تيرمان أجريت على الأطفال بين ٤ و١٣ سنة وتبين منها أن الفتيات الموهوبات أميل للذكورة.

٢٧ ـ انظر: بيير داكو: انتصارات التحليل النفسي، ترجمة: وجيه أسعد (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣) ص ٣٤٩. وانظر: الإنسان ورموزه (مرجع سابق) ص ١٥٢ وما بعدها. والاستناد إلى هذه الفكرة هنا ليس نابعاً من قناعة شخصية بصحة التسمية، حيث يبدو كل ما هو سلبي أنثوياً، وكل ما هو فاعل وإيجابي ذكورياً، وإنما هو تعامل مع الفكرة كما جاءت في الدراسات النفسية.

٢٨ ـ انظر: الجنس الآخر (مرجع سابق) ص ١٥٧.

٢٩ ـ الإنسان ورموزه (مرجع سابق) ص ١٦٧.

٣٠ ـ لقد دفع وجود نقاط لقاء كثيرة بين غادة السمان وبطلة روايتها بعض الباحثين إلى اعتبار هذه الرواية سيرة ذاتية. انظر مثلاً: حنان عواد: قضايا عربية في أدب غادة السمان، ط ١ (دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٩) ص ٦٠.

❑❑

نقد النقد في سيرة فارس زرزور

محمد عرب

غربال الأستاذ عبد الرحمن الحلبي النقدي، غربال له مقاييس لا تتغير، وأي شاطر أو بهلوان، مهما كان بارعاً في فن التمويه والقفز، والكلام الغامض، الذي يراد منه الإيحاء بعمق المعرفة، سيقع في هذه الشباك، وإن كان سمكة قرش، ولن يسمح له الغربال بالمرور، وإن كان شكله ومقاييسه على شكل ومقاييس الحبوب النافعة. ذلك لأن الموازين التي يستعملها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي وإن كانت مقيدة لديه كما لدى كل النقاد بشكل عام، بمبادئ النقد ومقاييسه، ورؤية الناقد الخاصة لكل عمل. إلا أن ما يميزه هو المسح الشامل للعمل، والنظر إليه كلوحة فنية، وسبر أغواره الجمالية، ومن ثم تحويله إلى معادلة رياضية قابلة لتطبيق قوانين النقد عليه، وتوزيع العلامات المناسبة على عناصر الموضوع، وأخيراً إصدار الحكم. وما يرتقي بقراءاته إلى مستوى الإنصاف، هو هذه الخصوصية الدائمة في قراءاته، الإخلاص، وبذل أقصى الجهود، قبل إصدار حكمه على أعمال الآخرين، وإن كانوا أعداء له. فهنا في عالمه الخاص يصبح العمل بلا اسم. إنه لغة الفن فقط، بما تتحدث، وبأي صورة ستتقدم إليه، وكم وقع في غربال فنه أصدقاء، وعتبوا عليه، وأخذوه، لأنه قرأ أعمالهم، ونسي أسماءهم، المدونة على الغلاف كما هي العادة، وكم فاز خصوم، أو كتاب مجهولون بالثناء لأن مقاييسه الجمالية تطابقت مع مقاييسهم.

ولهذه الأسباب خسر الأستاذ عبد الرحمن أصدقاء، وربح غرباء لا يعرفهم ولا يعرفونه، لأن صديقه الوحيد الذي ظل وفياً له، وظل ينسج شباكه حوله ليحيطه بالعناية والرعاية، لا ليخنقه، ويرميه، كما يظن بعض من عتبوا عليه ولاموه، هو الفن الرفيع الذي يفجر عناصر الحياة، ويعيد تركيبها في إبداع جديد، وينمو في تربة الوجود شجرة وارفة الظلال.

لقد ظل الصديق الوحيد والدائم للأستاذ عبد الرحمن هو الفن المقدس المنحوت في الجبال الشامخة، والذي يدل بذاته على نفسه. ولذلك مرفوق الطحالب النابتة في ظلال الغابة دون أن يلتفت إليها، وإن كانت تجري فيها الحياة. وهذا سيؤدي لأن تكون مقاييسه الجمالية غير مرضية لكثير من المبدعين والنقاد. ولكنه بمقاييسه نجح دائماً، لأن خيوط غرباله وموازينه وأحكامه ظلت تستمد من الإخلاص أبعادها. والإخلاص في تقييم الإبداع متعب، لأنه يتطلب، بذل الكثير من الجهود، والغوص فيما وراء كلمات المبدع، قبل إصدار الحكم على كل عمل. فهنا يظهر دور الناقد، صديق الفن، لا صديق الأشخاص، فهو كما في الشعر، لابد من فسيفساء الكلمات وروحها، ولا بد أيضاً من ميزان العروض، لتكتمل القصيدة.

أي أنه لابد من العروض الخاص بالشعر لكي تصبح الكلمة المجردة من خصوصيتها،

شعراً، أو نثراً؛ حسب موقعها في سماع الإبداع، وانشطاره إلى لغة خاصة تُمطر الأذن بتركيبها الخاص. وإن من مهمة النقد إيجاد مثل هذا الاكتشاف والدلالة عليه، وفق معايير دقيقة وملهمة، لا تجعل الناقد مجرد ميزان في سوق للبيع والشراء، واعتبار العروض مثلاً أداة كافية للحكم على الشعر. إنه صعب كما يقول بعضهم عنه، ولكنه صادق مع نفسه لأنه يشعر بخطورة الكلمة، اليوم وغداً وفي المستقبل، وإن تلطف نقاد كثيرون وأضاعوها، في زحمة زجليات المدائح الفارغة، وموائد "الشللية" التي تجعل من صعاليك الأدب، مغامرين وفاتحين.

وهذا ما يدعونا إلى التشهير بالنقد المحلي الذي عجز عن اكتشاف فارس زرزور، ونجح فقط في إهماله، وربما ساعد على دفن موهبته الظاهرة والباطنة، قبل أن يدفنها الموت، لأن أغلب نقادنا يتعاملون مع الأشخاص لامع الأعمال، ولا نشاهد عندهم غير لطف المدائح المدفوعة للآخر مثل كيس من بذر عباد الشمس، المفيد في تمليح اللسان والتسلية.

* * *

من سينصف فارس زرزور، وهو المتوحد، في حالته التي عاشها، لأسباب نقدية، كما نستنتج من قراءتنا لكتاب الأستاذ عبد الرحمن عن الأديب الراحل فارس زرزور المنشور من احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، بعنوان "فارس زرزور، العصيان والهجرة المضادة"؟

سنكتشف على مستوى البلد، بأنه لا أحد سيتمكن من تقدير ما يملكه فارس زرزور من الإمكانيات والموهبة، وحين سيُكتب عنه، ستنهال نصائح من كتبوا عنه، إما بإعادة صياغة ما كتب، أو بتسجيل اسمه في قاموس من يؤرخون إحصائياً للأدب، كما في سجلات النفوس، أو بالتبرم من كتاباته، والتعامل معها بإهمال، إلى حد جهل هؤلاء المتصدين لنقده بمحتويات كتبه. كما سيثبت الأستاذ عبد الرحمن، الذي سيكون الوحيد من النقاد السوريين الذي حاول إنصاف فارس زرزور حياً، باستضافته في برنامج "كاتب وموقف"، وإقامة حوار معه، ثم نشره وإذاعته، وميتاً، بالتصدي لمهمة تأليف كتاب عنه.

* * *

سيتساءل الأستاذ عبد الرحمن، وقد حددت صفحات الكتاب "كيف يحيط كتاب من مئة صفحة بمسيرة إبداعية لواحد من أعيان الأدب السوري المعاصر على مدى نيف وخمسين سنة؟ بل كيف يستطيع الباحث أن يقدم هذه السيرة الطويلة العريضة والشائكة أيضاً ولو في حدودها الدنيا، ضمن هذا الحيز الورقي دون أن يخل بالمسيرة وصاحبها؟ ثم كم من الجهد الاستثنائي سيبذله الباحث ليعيد لهذا الكاتب المبدع بعض حقه من أولئك الذين أهملوه، تجاهلوه، غيبوه، عبثوه، على مدى سنوات مديدة؟. وكيف يتصدى بالوثائق للذين لبسوا معطف (سيغموند فرويد) وقفاز (كارل غوستاف يونج)، وأمعنوا في تحليل الشخصية "غير السوية" لصاحب هذه المسيرة، لا في تحليل أدبه؟! مئة صفحة لا تكفي مهما اقتصدنا وكثفنا واختزلنا. لكنها خطوة قد تتبعها خطوات" (١).

فهل حقاً لم يذهب نقادنا المحللون إلى تحليل أدبه، وإنما إلى حيث المرض الفرويدي السائد، والنبش في مزبلته التي اعتبرت علماً.

سيجيب على هذا السؤال فارس زرزور في حوار أجراه معه الأستاذ عبد الرحمن، نشر في جريدة الحياة.

سأله الأستاذ عبد الرحمن "أنت مظلوم نقدياً، هكذا يقال، فهل هذا صحيح ولماذا؟"

الجواب "لا أستطيع أن أحكم على هذا الرأي. أنا صحيح لا أرى نقاداً يتحدثون عن

كتبي، ولكن لا أعتبر هذا ظلماً، بل أعتبره ضعفاً من النقاد، لأن النقاد يبحثون عن الكتابات السهلة ليكتبوا عنها. الكتابات السهلة يسهل نقدها، أما الكتابات العميقة والصعبة، فيصعب أيضاً على النقاد أن يكتبوا عنها. وأنا أعتبر رواياتي من الأدب الصعب نقده إلا لذوي الاختصاص، وذوي الثقافة العالية، ونقادنا، مع الأسف، لا يتمتعون بهاتين الصفتين" (٢).

وسيكرر المعاني نفسها تقريباً في حوار للأستاذ وليد مشوح مع الأديب فارس، بل سيضيف "بصراحة أنا أستهين بالنقد، لأنه بالأساس ليس فناً، وليس علماً" (٣).

وربما لأن فارس ضاق ذرعاً بنقاده، أوقعهم دون أن يتعمد في شراك جهلهم، لأنهم أثبتوا وهم يكتبون عن أعماله، ليس عجزهم النقدي، بل حتى عجزهم المعلوماتي عن معرفة عدد أعماله، والتفريق بين الجديد، والذي تكررت طباعته، وهذا لا يدل على الجهل، وإنما على الإهمال واللا مبالاة في التعامل مع أدب من يكتبون عنه. وفي هذه الحال لن تفيد القدرة النقدية هؤلاء، حتى وإن امتلكوها.

لهذا سيطرح الأستاذ عبد الرحمن على نقاد فارس هذا السؤال المربك، حيث سيثبتون بأقلامهم عجزهم عن الإجابة عنه، مع أنه سؤال بسيط، وتتطلبه الحدود الدنيا لموقع من يتصدى لنقد الآخرين.

السؤال "ونسأل نقادنا الأكارم: هل كتب فارس ثلاث مجموعات قصصية حقاً، أم أنه كتب مجموعة قصصية واحدة صدرت سنة ١٩٦١، وظل متوقفاً عندها ما يقرب من ربع قرن، لنقرأ له من ثم ثماني عشرة قصة جديدة فقط؟" (٤).

هذا السؤال البسيط سيخطئ نقاد فارس في الإجابة عنه، ربما لأن فارس لم يذكر حين أعاد طباعة بعض قصصه ما أعاد طباعته منها؟. ولكن هل يستطيع الناقد أن يتصدى لمهمة النقد دون أن يقرأ كل ما كتبه المؤلف، خاصة عندما يقوم بمهمة التقييم الشامل لمن يكتب عنه؟.

فعلى أي شيء يدل عجز نقادنا السوريين عن الإجابة على سؤال الأستاذ عبد الرحمن غير أن نقاد فارس، تصفحوا عناوين كتبه وعدوها، ثم أجابوا عن السؤال السهل "الصعب"، الذي ورطهم فيه فارس، والأستاذ عبد الرحمن، لأنهم لم يقرأوا ما بداخلها، وكما هي حسبتهم، يبدو كذلك نقدهم، تصفحاً لبعض القصص، ونقداً لاذعاً للمؤلف، لإثبات الأهلية والفوقية والمعلمية في المهنة. وهكذا دوّروا المرحوم فارس بين أيديهم على نار هادئة مثل الفروج المشوي، حتى يئس من صلاح نقدهم وفائدته، وقال عنهم ما قال.

ومع الأسف فإن مثل هذه القراءات المتسرعة لا تقتصر على مجال الأدب، وإنما هي شائعة، ويقوم بها مفكرون كبار في الموقع أحياناً، لأنهم يظنون، أن الموقع، وليس الإبداع جعلهم كباراً، وصار يحق لهم أن يدلوا بدلوهم فيما يعلمون وما لا يعلمون.

والدليل على ما ينشره بعضهم من كتب لا قيمة لها عن مبدعين كبار مثل الفارابي، والجاحظ ونزار قباني (٥). ولكن لماذا؟.

* * *

هل نحيل هؤلاء إلى أسلحة فرويد التي استخدموها، ونظاراته التي قرؤوا بها، وليس إلى إلهامهم الخاص، أم إلى نظرية؟ المصالح الاقتصادية؟.

سيقول الأديب فارس "معظم نقادنا يكتبون إما للحصول على المال أو للحصول على الشهرة" (٦).

وسيعزي الأستاذ عبد الرحمن أخطاء النقاد إلى عدم الإحساس بأهمية التاريخ الشخصي للناقد أو الكاتب. ولذلك سيقول "أردنا الإلحاح على مسألتي التسرع وعدم

التدقيق، وانعكاسهما السلبي على الباحث اسماً خلال بحثه، فالمكافأة المالية عن البحث تُستهلك في يوم أو أيام، لكن الذي يبقى هو توقيع صاحب البحث، اسمه، يبقى سنوات وسنوات.. ويظل صاحبه حياً" (٧)، ونكمل، بأن الجائع والمتخم سيموتان حتماً.

بهذا الإحساس سيكتب الأستاذ عبد الرحمن عن الأديب فارس زرزور، نقد النقد، لينصفه، كما هي عادته دائماً، غير عابئ بمن أوقعوا فارس أو أوقعهم في "أدبه الصعب".

وفي الحكمة الشعبية "من غربل الناس نخلوه". نعم. ولكن ما كل غربال تصلح للتمييز بين القمح والشوفان.

* * *

لقد تحدثنا عن الغربال، والنخل، لأن من طبيعة عصرنا وحقائقه هجوم المفسدين على المخلصين في جميع مجالات الحياة، لأن الفساد نجح في تكوين مؤسساته وتنظيفها، من المدير إلى السائق وما بينهما. ولكننا كنا نتوقع ومازلنا، أن تظل الثقافة بعيدة عما تعرض له باقي المؤسسات، وأن تحكم خلافات الثقافة أخلاقيات الحوار والعلم. وفي العلم، فإن الشهادة الكبيرة، أو الموقع الكبير، أو العمر المديد، لا يكبّرون أحداً، بل إن الموقع الثقافي بشكل خاص يفضح صاحبه خلافاً لكل المواقع التي يستطيع فيها الجاهل والفاسد أن يتستر فيها على نفسه، وان يقوم بدور ملائم أو ناجح لمن صنعه. أما في الثقافة، فإن القدرة على الإبداع لا توهب بالشهادة أو الموقع. وقلم الكاتب يشهد على صاحبه قبل أن يشهد عليه الناقد والجمهور، ولا مجال بعد النشر للتبرير والاعتذار، والثقافة دائماً ستتعرض للغربال، وغربال الغربال، كما إنها تاريخ الشخص، بقدر ما هي تاريخ الشعوب الذي سيبقى بعد أن يموت كل شيء.

المرجع

فارس زرزور، العصيان والهجرة المضادة ـ تأليف عبد الرحمن الحلبي ـ إصدار الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ـ عام ٢٠٠٨.

١ ـ م. س، ٨.

٢ ـ م. س، ١٧.

٣ ـ م. س، ١٢.

٤ ـ م. س، ١٩.

٥ ـ مع الأسف أن أغلب القائمين بنشر مثل هذه الكتب مؤسسات حكومية عربية، لا تليق بالكاتب، ولا بالمكتوب عنه.

٦ ـ م. س، ١٢٦.

٧ ـ م. س، ٢١.

□□

تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربيّ

للأستاذ الدكتور ممدوح أبو الوي

د. إلياس خلف

بداية أود التأكيد أن الأستاذ الدكتور ممدوح أبو الوي قد أغنى كتابه هذا بعتبات النص أو النصوص المصاحبة أو الموازية التي تحدث عنها الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه الموسوم ب "عتبات"(١).

وجدير بالذكر هنا أنّ الحديث عن العتبات النصية، والنصوص الموازية، والنصوص المصاحبة، وسياجات النص يندرج ضمن الثورة النصية التي شهدتها الأوساط النقدية الأدبية، والتي تسعى إلى التصدي لإشكاليات القراءة وآليات التواصل بين المؤلف والملتقي.(٢) فالصفحة المخصصة للباب الأول، على سبيل المثال، تبرز علامة سيميائية قرائية مهمة لأنها تهدي القارئ إلى محتويات هذا الباب، فيقرأ: "الكاتب الروسي: ليف تولستوي والأدب العربي في القرن العشرين (دراسة تطبيقية في الأدب المقارن)(٣).

تبرز أهمية مقدمة هذا الكتاب بوصفها إشارة قرائية لأنها تؤكد أنّ هذه الدراسة تنطلق من مكانة تولستوي في الأدب الروسيّ والأدب العالميّ، فتستثمر آراء فلاديمير إيليتش لينين (١٨٧٠ ـ ١٩٢٤)، قائد ثورة أكتوبر البروليتارية، إذ يقول:

"إنّ تولستوي، إذ وصف هذه الحقبة التاريخية من الحياة الروسية، قد استطاع أن يطرح في مؤلفاته عدداً كبيراً من المسائل المهمة، وأن يسمو إلى درجة من القدرة الفنية بحيث أنّ مؤلفاته شغلت إحدى المراتب الأولى في كنز الأدب العالمي"(٤).

ويرى لينين أنّ آثار تولستوي قد تخطت الحدود الجغرافية الروسية، واكتسبت طابعاً إنسانياً شمولياً:

إنّ النزعة التولستوية بمضمونها التاريخي الحقيقيّ هي إيديولوجية النظام الشرقي، النظام الآسيوي(٥).

يشير النظر الفاحص في مقدمة هذا الكتاب إلى أنها تنضوي في إطار خطاب المقدمات الذي شاع في الآداب العالمية، ففي كتب النقد الأدبيّ الإنكليزي أو الطباعات المتتالية لروائع المسرح الإنكليزيّ، على سبيل المثال، تبرز المقدمة بمنزلة الاعتذار الذي يبدو دفاعاً عن الكتاب الجديد أو تبريراً لإعادة إصدار مسرحية ما. وعلى ضوء هذه الفكرة يمكننا تذوق عنوانات الكتب النقدية بوصفها إشارات قرائية: "اعتذار من أجل الشعر" للناقد والشاعر الإنكليزي السير فيليب سيدني، و"دفاعاً" عن الشعر "للشاعر والناقد الإنكليزيّ جون درايدن، وغيرهما(٦).

يسوق أ. د. أبو الوي دوافع هذه الدراسة النقدية، فيؤكد أنّ المترجمين والنقاد والأدباء العرب قد أبدوا اهتماماً كبيراً بأدب تولستوي،

فترجموا الكثير من أعماله إلى اللغة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، وكتبوا الكثير عن مؤلفاته:

أغنى تراث تولستوي (١٨٢٨ ــ ١٩١٠) الأدب العربيّ وتغلغل إلى أعماقه، ولكن حتى الآن لا يوجد في المكتبة العربية، ولا في المكتبة الروسية كتاب بعنوان "ل. ن. تولستوي والأدب العربيّ في القرن العشرين"، ولذلك فإن هذه الدراسة تحاول سد هذا النقص ونستطيع القول إنّ هذه الدراسة تعالج موضوعاً جديداً في مجال الأدب المقارن.(٧)

في الجزء الأول المعنون، ب "تاريخ معرفة القراء والكتّاب العرب لإبداع ليف تولستوي"، يوظف أ. د. أبو الوي عنوانات فرعية ترمي إلى إعانة القارئ على الوصول إلى مرماه، ففي الفقرة "مؤثرات عربية في أدب تولستوي"، يؤكد الناقد أبو الوي أنّ تولستوي قد عرف الحكايات العربية منذ طفولته.

عرف تولستوي حكاية "علاء الدين والمصباح السحري". وقرأ "ألف ليلة وليلة"، وعرف حكاية "علي بابا والأربعون حرامي"، وحكاية "قمر الزمان بن الملك شهرمان"، ولقد ذكر هاتين الحكايتين ضمن قائمة الحكايات، التي تركت في نفسه أثراً كبيراً، قبل أن يصبح عمره أربعة عشر عاماً.(٨)

ويجدر التأكيد هنا أنّ أ. د. أبو الوي يقدم تتبعاً تاريخياً شاملاً لتأثر تولستوي بالأدب العربيّ، ويوثق آراءه النقدية بإيراد ما جاء في النقد السوفييتي، ها هي إشارة جلية إلى سعي تولستوي إلى ترويس (أي إضفاء الطابع الروسيّ على عمل أدبي غير روسيّ) بعض الحكايات العربية الشعبية لتخاطب الجماهير الروسية:

يرى النقاد السوفييت، ومنهم أ. ي. شيفمن والناقدة ي. زايد نشنور أنّ تولستوي نشر حكايات عربية في السبعينات من القرن الماضي بعد أن أعطاها طابعاً روسياً، مثلاً غيّر الأسماء العربية بأسماء روسية، محتفظاً بالفكرة الأساسية، وبالشكل الفني للحكاية، وبأحداث الحكاية. واختار تولستوي الحكايات العربية، التي تمجد العمل، ولاسيما العمل بالأرض، وتدين الملوك، ولاسيما الظالمين منهم.(٩)

ويشير الباحث أ. د. أبو الوي إلى أنّ تولستوي كان ينظر إلى شخصية الرسول العربيّ محمد • نظرة كلها احترام وتقدير"، وخصّه بكتاب أسماه: "حكم النبي محمد" في عام ١٩٠٩، أي قبيل وفاته بعام واحد، وقد اعتمد تولستوي في كتابه هذا على كتاب صدر في الهند باللغة الإنكليزية للمفكر الإسلاميّ عبد الله السهروردي في عام ١٩٠٨.(١٠) ويؤكد أ.د. أبو الوي أنّ تولستوي قد قرأ القرآن الكريم باللغة الفرنسية، وما تزال النسخة الفرنسية موجودة في مكتبة تولستوي البيتية التي أصبحت فيما بعد جزءاً من متحف كبير يضم أعماله الأدبية. وبهذا الصدد يشير أ. د. أبو الوي إلى أنّ الدكتور عبد الله ركيبي (من الجزائر) قد أكد في مقالته: "تولستوي كان من بين الذين اعترفوا بما في تراثنا من قيم إنسانية ودعوة إلى المحبة والسلام والخير والعدل والرحمة والعطاء والمساواة.(١١)

ويفرد الباحث أ.د. أبو الوي حيزاً لا بأس به لرسائل الشيخ محمد عبده، مفتي الديار المصرية ورئيس جامع الأزهر إلى تولستوي، ويرى أن هذه الرسائل تشكل لبنة أساسية في صرح جسور الحوار الحضاري بين الدين الإسلامي والدين المسيحي، فتولستوي يؤكد في معرض رده على إحدى رسائل الشيخ محمد عبده ما مفاده:

أعتقد، ولا أخطئ في اعتقادي، وذلك من خلال قراءتي لرسالتك، أن العقيدة التي أو من بها، هي العقيدة التي تؤمن بها نفسها، وتتلخص في الاعتراف بوجود الله وشرائعه.(١٢)

وهنا يمضي أ.د. أبو الوي قدماً فيرى أن

تولستوي كان يؤكد في رسالته إلى الشيخ محمد عبده أن هناك ديانات كثيرة ومختلفة، ولكن هناك عقيدة واحدة حقيقية، يتمثل جوهرها في "الإيمان بالله الواحد وبمحبة الآخرين، وبمطالبة الناس بعمل الخير بعضهم لبعض".(١٣)

تدل القراءة المتأنية أن كتاب د. أبو الوي هذا أشبه بموسوعة نقدية تبرز أهم ما يتصل بأدب تولستوي واستقباله عربياً، وبهذا يحتل هذا الكتاب مكانة مرموقة فيغدو دليلاً لأدب تولستوي (AGUIDE, ACOMPANION) إذ لا يستطيع الدارس أو الباحث الاستغناء عنه، ويصبح كتاباً مصاحباً للنص الأدبي ذاته. وفي إطار هذه النظرة الموسوعية يرصد د. أبو الوي الكتابات العربية التي تمحورت حول تولستوي، ويخص بالذكر مقالات مصطفى لطفي المنفلوطي ١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) وأمين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠)، وقصائد أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) وجميل صدقي الزهراوي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) الذين رثوه رثاءً شعرياً.

ينظر أ.د. أبو الوي في ترجمة مؤلفات تولستوي إلى اللغة العربية نظرة المتخصص بأصول علم الترجمة وآلياته، فالدكتور أبو الوي، كما يعرف معشر النقاد والمهتمين بالأدب، مترجم قدير يمدّ المكتبة العربية بترجماته التي تعد خلاصة لآرائه النقدية المتصلة بعملية الترجمة بوصفها فعلاً إبداعياً أصيلاً.

يتأمل الناقد أ.د. أبو الوي ترجمات آثار تولستوي في مطلع القرن العشرين الماضي فيقول: كما هو معروف، إن النقل غير الدقيق للشكل اللغوي، وعدم القدرة، أو عدم رغبة المترجم في اختيار الوسائل اللغوية، التي تقوم بالدور العاطفي والفكري الذي قامت به الوسائل اللغوية في الأصل، يؤدي إلى فقر وأحياناً إلى تزوير فكر الكاتب المترجَم (بفتح الجيم).(١٤)

ويشير أ.د. أبو الوي إلى قصور ترجمة المؤلفات عن لغة وسيطة:

ويزداد الأمر تعقيداً، عندما نترجم كتاباً معيناً ترجمة غير مباشرة، وإنما عن طريق إحدى اللغات الأوروبية، فمعظم الأدباء الروس ترجموا إلى اللغة العربية من الفرنسية أو الإنكليزية ودون الإشارة إلى العنوان الأصلي الذي ترجم عنه المترجم. وفي حالات نادرة يشير المترجم إلى أن الترجمة تمت من الإنكليزية مثلاً أو من الفرنسية، ومن الطبيعي أن يفقد العمل الأدبي الكثير من ميزاته الفكرية والعاطفية عندما ينقل من لغة أخرى غير لغته الأصلية.(١٥)

يلقي الباحث أ.د. أبو الوي الأضواء النقدية على ترجمات روائع تولستوي، فينظر فيها بوصفها أفعالاً إيديولوجية ترمي إلى تحقيق رسالة الأدب ذاتها. ففي معرض تحليله النقدي لترجمة سليم قبعين لقصة (لحن كريستر) التي نشرت في القاهرة في عام ١٩٠٣، يكتب د. أبو الوي:

حوّل سليم قبعين "لحن كريستر"، بصورة عقلانية بما يتناسب ومسائل العصر. فبدل وعظ تولستوي حول العفة إلى نداء لتحرير المرأة الذي كان المشرق العربي بأمس الحاجة إليه. يبدل سليم قبعين حتى عنوان القصة فأصبحت عنده "الوفاق والطلاق أو لحن كريستر"، فلذلك يقترح بطل القصة بالترجمة العربية أن تصبح المرأة صديقاً وعوناً للرجل بدلاً من أن تبقى مادة لملذاته وشهواته(١٦).

ولا غرو في التأكيد أن أدلجة قبعين (لحن كريستر) فعل متعمد يرمي إلى تعزيز الدعوة إلى تحرير المرأة، كما تشير الظروف التاريخية التي ولدت فيها هذه الترجمة:

وهذه المثل ما هي إلا صدى لآراء قاسم أمين (١٨٦٥ ـ ١٩٠٨) الذي كان يعمل مستشاراً بمحكمة الاستئناف والذي اهتم بموضوع تحرير المرأة العربية.(١٧)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أ. د.أبو الوي ينهج النهج النقدي ذاته في تحليله لترجمات أعمال تولستوي الأخرى، وسنفرد بحثاً خاصاً للوقوف على آرائه حول هذه الترجمات من منظوره النقدي.

وبغية الإحاطة الشاملة بأدب تولستوي، يسلط أ. د. أبو الوي الأضواء النقدية على الأفكار الفلسفية والغيبية والدينية والاجتماعية عند تولستوي وبعض الكتاب العرب، التي تشكل قوام الجزء الثاني من هذا الكتاب الشبه موسوعي.

وهنا يتجلى أبو الوي بوصفه ناقداً وباحثاً مقارناً إذ يتحدث عن حتمية التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب المختلفة، ويقدم أمثلة توضح هذه الحتمية التي تمظهرت في الترجمة التي ازدهرت في العصر العباسي حين ترجمت أعمال الفيلسوف والناقد الإغريقي أرسطو
(٣٨٤ ـ ٣٢٢ق. م) والعديد من الآثار الفارسية إلى لغتنا العربية. ويرى أ. د. أبو الوي أن العلاقات الأدبية المشتركة تحظى باهتمام الأدب المقارن الذي برز إلى جانب النقد الأدبي، لتبيان أثر التفاعلات بين الآداب المختلفة والسبل التي تعتمدها من أجل تحقيق رسالة الأدب النبيلة.(١٨)

يرصد أ.د. أبو الوي رسالة الأدب لتولستوي الإنسانية في مختلف روائعه، وفي تجلياتها في أعمال أمين الريحاني وجبران خليل جبران
(١٨٨٣ ـ ١٩٣١) وإلياس فرحات.

ويخصص أبو الوي الجزء الثالث من هذا الكتاب للمشتركات الأدبية بين تولستوي وميخائيل نعيمة.

تتبدى هذه المشتركات أو الثيمات في ظلال ثنائية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إذ نرى هذين الأديبين يحضّان على مثل الحياة الإنسانية النبيلة من إخلاص في الحياة الزوجية وتسامح وتضحية في سبيل الآخرين والرفق بالحيوانات التي خلقها الله أيضاً، ويندّدان بالجشع المادي وبشرور الماسونية والحروب، التي تقوم على العداء بين بني البشر، ونجد لزاماً علينا هنا أن من يريد تذوق منجزات نعيمة الإبداعية سيجد ضالته في هذا الكتاب بالتأكيد.

يعني الباب الثاني من هذا السفر النقدي بتجليات أثر أدب فيدور دوستيفسكي في نماذج من الإبداعات الأدبية العربية، فنرى فصلاً مخصصاً لتحليل الثيمات المشتركة بين رواية (الأخوة كارامازوف) لدوستيفسكي وكتاب (النبي) ١٩٢٣ لجبران خليل جبران، وكتاب (مرداد) ١٩٤٧ لميخائيل نعيمة. وجدير بالذكر هنا أن هذه الدراسة التحليلية تعنى بالشكل الغني لهذه الروايات وبمضامينها الثيمية أيضاً، مما يدل على شمولية هذه الدراسة.

يتناول أ. د. أبو الوي ثيمة مفهوم المحبة في هذه الروايات فيرى أن المحبة هي أقنوم الحياة الإنسانية ذاتها. فالأب زوسيما لدى دوستيفسكي يرى في المحبة السبيل الوحيد لإنهاء روح العداء بين البشر:

يا أخوتي، لا تحتقروا البشر لخطاياهم، أحبوهم رغم خطاياهم، فتلك هي قمة المحبة الأرضية، التي هي على صورة محبة الرب. أحبوا خلق الله جملة، وأحبوا كل ذرة من الرمل على حدة،... أحبوا كل موجود. إنكم حين تحبون الخليقة تنفذون إلى السر الإلهي الذي تضمّنه، والمعرفة التي تحصلون عليها بهذا ستنمو بعد ذلك، ثم ما تنفك تكبر في كل يوم، فإن حبكم يعم الكون بأسره ويصبح شاملاً(١٩).

ويرى د. أبو الوي أن مرداد نعيمة يؤكد أن المحبة ليست بفضيلة، إنها لضرورة أشد من ضرورة الخبز والماء والنور والهواء، وإن كل ما نحب يرتبط بكل ما نكره، ولذلك علينا أن نحب كل ما نكره مثلما نحب ما يحب(٢٠).

وعلى غرار دوستيفسكي ونعيمة، يجد جبران في المحبة أسّ الحياة الإنسانية الفاضلة، كما يتبدى في ندائه الملح هذا:

إذا أشارت المحبة إليكم فاتبعوها، وإن كانت مسالكها صعبة منحدرة، وإذا ضمتكم بجناحيها فأطيعوها، وإن جرحكم السيف المستور بين ريشها. وإذا خاطبتم المحبة فصدقوها وإن عطل صوتها أحلامكم وبددها...(٢١).

فالمحبة في المفهوم الجبراني "تغربل الناس لكي تحررهم من قشورهم، وتطحنهم لكي تجعلهم أنقياء كالثلج".(٢٢)

ويتخير أ.د. أبو الوي ثيمة الآباء والبنين في هذه الروايات، فيقوم بتحليل تجليات التشابه، ولكنه بوصفه باحثاً وناقداً مقارناً، يلقي الأضواء أيضاً على مسرحية (أو ديب الملك) للكاتب الإغريقي سوفوكليس (٤٩٦ ـ ٤٠٦ق. م) الذي يعد أول من تناول موضوع عداء الابن لأبيه، وتدفعه هذه المسرحية إلى آراء أرسطو وفرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) حيالها، ثم ينظر أبو الوي في موضوعة الآباء والبنين في مسرحية (هاملت) ١٦٠٦ لشكسبير (١٥٦٦ ـ ١٦١٦)، ويلخص رأي فرويد فيها، ويرصد الموضوعة نفسها في رواية (الآباء والبنون) ١٨٦٢ لإيفان تور غينيف (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) ومسرحية (الآباء والبنون) ١٩١٧ لنعيمة

(١٨٨٩ ـ ١٩٨٨). ويخلص أبو الوي إلى القول إن لكل كاتب أصالته وخصوصيته، وإن التأثر بالآخر لا يقلل من شأن المنجز الأدبي الإبداعي.

وتحظى مؤثرات رواية (الجريمة والعقاب) لدوستيفسكي في رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ (١٩١١ ـ ٢٠٠٦) باهتمام أ.د.أبو الوي النقدي. فرواية (اللص والكلاب) ١٩٦١، شأنها شأن (الجريمة والعقاب) ١٨٦٦ عمل فني يقوم على مبادئ مدرسة الواقعية النقدية التي تتناول قضايا اجتماعية مهمة. فالفرد، في هاتين الروايتين، وليد بيئة اجتماعية تدفعه إلى ارتكاب جريمة. ويرى أبو الوي أن هاتين الروايتين تنحوان نحواً جاداً ملتزماً، إذ إنهما تدعوان إلى بناء الفرد وإصلاحه، فالفرد يكوّن اللبنة الأساس في معمار المجتمع بأسره.

ويسبر أ.د. أبو الوي أثر أدب دوستيفسكي في رواية أخرى لنجيب محفوظ، إنها (قلب الليل) ١٩٧٥. ويمحور النقاش هنا حول شخصية البطل الكاتب التي تتجلى في (قلب الظلام) وفي عدد من روايات دوستيفسكي (الأبله) و(الأخوة كارامازوف) و(الجريمة والعقاب) و(الفقراء). فعلى غرار أنداده الدوستيفسكيين يجسد جعفر الراوي المحفوظي شخصية البطل الكاتب الذي يعبر عن أفكاره بالكلمة والقلم فيقول:

إذن سأشعل ثورة تقلب نظام الكون.(٢٣)

هنا يرتسم حلم الأدباء على مر العصور، حلم هيسيود وهوميروس اليونانيين الكلاسيكيين، وحلم سينيكا وغيره في روما الكلاسيكية، وحلم الأدباء الإنكليز من تشوسر إلى شكسبير وغيره. إنه حلم إصلاح العلاقات الاجتماعية التي تؤدي إلى إصلاح الكون ذاته. إنه صراع قوى الشر. يسمو هذا الحلم الرفيع برواية (قلب الليل) فتحتل مكانتها في سجل الآداب الإنسانية الخالدة، لأنها دعوة إلى الإصلاح الاجتماعي.

وفي إطار هذا الزاد المعرفي يختتم أ.د. أبو الوي كتابه بملحق أسماه: "مؤثرات الأدب العربي في روائع بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧)، فينظر في القصة الشعرية (روسلان ولودميلا) ١٨٢٠ التي تقوم على قصص (ألف ليلة وليلة) في بنيتها السردية. فعلى غرار حكايات ألف ليلة وليلة، تخرج رواية بوشكين بين الواقع والخيال على نحو رومانتيكي.(٢٤)

وأما القصائد الموسومة بـ"قبسات من القرآن الكريم" ١٨٢٤ لبوشكين فهي استلهام للحكم القرآنية، الأمر الذي دعا دوستيفسكي

إلى القول:

عندما نقرأ قصيدة ألكسندر بوشكين قبسات من القرآن "نشعر بأن الذي نظمها شاعر مسلم، لأننا نتحسس روح القرآن الكريم بكبريائه، وبساطته، وسيف الحق المشرع على الباطل، وقوة الإيمان.."(٢٥)

ويمضي أ.د. أبو الوي فيرى أن قصة (الليالي المصرية) لبوشكين مستوحاة من تاريخ مصر في إبان حكم كليوباترا (٦٩ ـ ٣٠ ق.م)، ويورد رأي دوستيفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١) الذي انتقد كليوباترا لانغماسها في الملذات والشهوات. وإقدامها على قتل الشباب بعد نيل مرادها:

..وهذا العالم القديم في (الليالي المصرية) هؤلاء الآلهة الأرضيون، الجالسون كحمل ثقيل على صدر الشعب، أصبحوا آلهة بالنسبة إلى الشعب،.. لقد انعزل هؤلاء الحكام ـ الآلهة عن الشعب،.. وبسبب الضجر والسأم والملل، والتخلص من الكسل، وقلة العمل، يغرقون في الملذات الحيوانية، إنها تشبه أنثى العنكبوت، التي تقتل ذكرها.(٢٦)

وهنا لا يغفل الباحث أبو الوي عن ذكر مأساة (أنطوني وكليوباترا) لشكسبير ومأساة (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي، ويؤكد أن بوشكين وشوقي قد تأثرا برائعة شكسبير التراجيدية.

وبعد: يبرز هذا الكتاب دراسة مهمة لأنها، كما تؤكد صفحة الغلاف الخلفية، تقدم مادة خصبة لدارسي الأدب المقارن، وتطلع القارئ العربي على أعمال وأفكار اثنين من عمالقة الأدب في العالم: تولستوي ودوستيفكي، وتبين أهمية الأدب العربي، وتأثيره في الآداب الأجنبية ومنها الأدب الروسي.

ويعد هذا الكتاب مفصلاً جوهرياً في المنهج المقارن في مقاربة الآداب مقاربة تعنى ببنية الآداب الفنية والأسلوبية والثيمية.

.... تتضمن هذه الدراسة خطوطاً عامة لمنهج معين في مقاربة موضوع المقاربة بين نتاج أدباء ومفكرين ينتمون إلى أمم مختلفة من حيث المنشأ التاريخي والثقافة والتراث الفكري، مما يغني الدراسات العربية في هذا المجال من مجالات المعرفة.(٢٧)

الهوامش

١ ـ جيرار جينيت، عتبات، باريس، ١٩٨٢، ص ٨ ـ ١٠.

٢ ـ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ص ٢١.

٣ ـ د. ممدوح أبو الوي، تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٥.

٤ ـ لينين في الإيديولوجيا والثقافة الاشتراكية، موسكو، دار التقدم، ١٩٧٤ ص ٦٩.

٥ ـ المصدر السابق، ص ٨٥.

٦ ـ جون درايدن، دفاع عن الشعر.

٧ ـ د. ممدوح أبو الوي، مصدر سابق، ص ٨.

٨ ـ المصدر السابق، ص ١٣.

٩ ـ المصدر السابق، ص ١٤.

١٠ ـ المصدر السابق، ص ١٥.

١١ ـ د. عبد الله الركيبي "تولستوي والإسلام" مجلة المعرفة ١٩٧٨ عدد شباط ص ٢٨٨.

١٢ ـ تولستوي المؤلفات الكاملة، المجلد ٧٥، ص ٩٢.

١٣ ـ المصدر السابق.

١٤ ـ د. ممدوح أبو الوي ـ مصدر سابق ص ٤٣.

١٥ ـ المصدر السابق.

١٦ ـ المصدر السابق، ص ٥٢.

١٧ ـ المصدر السابق، ص ٥٣.

١٨ ـ المصدر السابق، ص ٩٥.

١٩ ـ المصدر السابق، ص .١٨١
٢٠ ـ المصدر السابق، ص .١٨٥
٢١ ـ المصدر السابق، ص .١٨٥
٢٢ ـ المصدر السابق، ص .١٨٥
٢٣ ـ المصدر السابق، ص .٢٤٤
٢٤ ـ المصدر السابق، ص .٢٥٩
٢٥ ـ المصدر السابق، ص .٢٦٠
٢٦ ـ المصدر السابق، ص .٢٦١
٢٧ ـ المصدر السابق.

❑❑

خلف عربة الشعر
ـ مقاربة نقدية ـ

محمد رضوان

خلف عربة الشعر، الكتاب الثالث للشاعر ثائر زين الدين، الذي بدأ يميل مع الزمان باتجاه البحوث والدراسات الأدبية بروح الشاعر والناقد. وعلى نحو من الاختيار الذكي الموفق في معظم الأحيان.

هذا الكتاب الذي بين أيدينا الآن والصادر عن اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٦ يضم ثلاثة موضوعات محورها المركزي الشعر بامتياز.

ولعل الموضوع الأول من الكتاب "تجليات ديك الجن الحمصي في نماذج من الشعر العربي المعاصر" يذكر بكتاب المؤلف عن أبي الطيب المتنبي. في الشعر المعاصر. ولست هنا بصدد إجراء مقارنة أو مقاربة نقدية بين النصين بقدر التأكيد على أن ثائر زين الدين لم يغادر حقلهُ الشعري مطلقاً إنما يحاول في اعتقادي البحث عن الذات الشعرية القلقة عبر الآخر الشعري. والمنجز الدلالي الذي حمله عبر العصور. سواء على مستوى النص. أم على مستوى التجربة الذاتية في الحياة.

لذلك نراه حتى في كتاب "قارب الأغنيات المخاتلة" يحافظ على نزوعه الشعري. في البحث عن الأغنيات الموظفة سردياً في القصة والرواية عربياً وعالمياً؛ وهذا يشي لنا بحالة القلق الخفي التي تؤرق الشاعر في البحث عن ماهية الشعر وعلاقته بالذات، وبالوجود الإنساني عبر المنجز الإبداعي منذ جلجامش وحتى الآن.

وفي الموضوع الأول استطاع الكاتب عبر منهجية منضبطة وموضوعية أن يتناول ظاهرة ديك الجن الحمصي في الشعر العربي المعاصر، عبر استحضارها من خلال تقنية القناع أولاً، وتقنية الانفصال عن الشخصية والاتحاد بها. دون أن يغفل الكاتب عن تجليات هذه الشخصية واستدعائها بشكل عرضي أو جزئي لدى عدد من الشعراء كما في قصائد: علي كنعان، عبد القادر الحصني، عبد الكريم الناعم، علاء الدين عبد المولى.

يرصد الكاتب تجليات شخصية ديك الجن من خلال تقنية القناع لدى كل من (عمر أبو ريشة ـ نزار قباني ـ شوقي بزيع ـ إبراهيم عباس ياسين) حيث لجأ الشاعر إلى حالة من الاندماج بهذه الشخصية، حين يشعر أن علاقته بهذه الشخصية ـ كما يقول الكاتب ـ بلغت ذروتها، وأن الشخصية قادرة بملامحها التراثية أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم يتحد بها. بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً.

وفي القسم الثاني من البحث يقدم لنا الكاتب برؤية نقدية واعية، تقنية الانفصال عن الشخصية والاتحاد بها. عبر تنوع الخطاب الشعري وأساليب لدى كل من: عبد الوهاب البياتي ـ مظهر الحجي ـ عبد النبي التلاوي ثم ينهي الكاتب بحثه. بعد أن قدم لنا بذائقة معرفية متميزة، وفهم عميق للحالة الشعرية لهذه التقنية وما سبقها من تقنيات استدعاء هذه الشخصية. يقول: إذا كانت تجليات ديك الجن الحمصي، واستدعاؤه في الشعر العربي المعاصر بهذا التنوع، وتلك الأهمية الفنية والفكرية، فإن هذه الظاهرة الفنية لم تنج من العثرات التي قد تحتاج بحثاً مستقلاً (ص ٥٧) إلا أن الكاتب أشار إليها باختصار:

١ ـ إن القراءة الخاطئة لديك الجن، قاد الشعراء إلى تأويل خاطئ استخدم لغايات لا تتناسب فنياً وفكرياً مع استدعاء هذه الشخصية كما لدى البياتي، وعبد الكريم الناعم ومظهر الحجي.

وهذا يقودنا إلى ماهية شخصية ديك الجن والدلالة الفنية التي كان ينبغي أن تتجلى في القصيدة المعاصرة. إذ ترتكز هذه الشخصية حسب مسارها الحياتي، وموقعها التاريخي على بواعث نفسية عاطفية تضيق دلالاتها لتتمحور حول الذات، ومكوناتها النفسية وقدراتها الفكرية، وتوزعاتها الوجدانية. لتتوالد أخيراً دلالات تظل ضمن نطاق الذات المعنية دون تحميلها دلالات أو رموزاً لا علاقة لها باستدعاء هذه الشخصية.

وفي اعتقادي أن عدداً من الشعراء ـ كما أوضح المؤلف ـ حملوا هذه الشخصية التراثية ما ليس فيها، وهي شخصية لا تتعدى دوافع استدعائها عن البواعث الفردية العاطفية، والنفسية بدافع: الغيرة العمياء ـ الشك القاتل ـ الرجل المخدوع ـ القسوة ـ الرغبة الجامحة في الانتقام ـ الخيانة وما إلى ذلك. ولعل نزار قباني كان الأفضل في استدعاء تلك الشخصية، فقد وجد نزار ـ كما يقول المؤلف ـ ضالته الفنية التي يستطيع من خلالها أن يعبر عن طيف عريض من مشاعر الرجال تجاه نموذج معين من النساء.

* * *

٢ ـ في الدراسة الثانية الموسومة بعنوان: "الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد" يتحدث المؤلف في القسم الأول من البحث عن المنظور النقدي الذي تناول هذه الظاهرة بين مستنكر لها ومؤيد، دون أن ينسى الكاتب استعادة معطيات السرد التي استخدمها الشاعر العربي القديم متكئاً على الحكاية بوصفها "حدثاً ممثلاً في تطوره الزمني وعلاقاته السببية"، مقدماً نماذج من الشعر القديم تتلمس حالة السرد الحكائي في حالته المتفوقة قياساً للمفاهيم السائدة في ذلك العصر، ويلاحظ الكاتب أن هذا الشكل من الاتكاء على القص. راح يتطور (فلو وقفنا قليلاً عند الحطيئة، وجدنا معظم قصائده تفيد من الحكاية. ويبلغ هذا الشكل أوجه في قصيدة "قصة كريم ص ٦٨" التي اعتبرها الكاتب مقدمة ناجحة من حيث البناء والشغل على رسم الشخصيات والحبكة...)

ثم يعمل على تحليلها، ورصد تقنياتها الفنية التي تسوّغ رؤيته النقدية تجاه هذا النص الشعري الجميل. وقد استطاع الكاتب عبر ذائقته الفنية والمعرفية أن يقدم نصاً تحليلياً مكثفاً ومتماسكاً حول هذه القصيدة وغيرها من النماذج الشعرية التي التقطها بذكاء الباحث وبرؤية الشاعر المتمكن من اكتشاف النص بكل أبعاده الفنية والجمالية التي تتعلق بتقنيات السرد الحكائي أو القصصي لدى هذا الشاعر أو ذاك. ولم يغفل الكاتب ملاحظة هامة تتعلق بالأداء السردي في القصيدة العربية الكلاسيكية ـ قديماً وحديثاً ـ مع الأخذ بعين الاعتبار حركة التطور الشعرية المرافقة لذلك.

يقول الكاتب: "لو استعرضنا عدداً من نماذج الشعراء الذين ذكرتهم، لوجدنا أن طرائق صوغهم السردي لمواد حكاياتهم الخام ـ بالرغم من ذوبان كثير منها، بشكل جوهري

في بنية الشعر ـ ظلت بسيطة، بخاصة فيما يتعلق ببناء الزمن، والشخصيات، وأنماط السرد ومظاهره. وربما كان هذا الأمر طبيعياً جداً، فيما لو نظرنا إليه في سياق تطور فنون القول عموماً، وفنون السرد بخاصة مع الزمن".

وقبل أن ينتقل الكاتب إلى تقديم نماذج شعرية حديثة تتكئ على تقنيات السرد، يطرح تساؤلاً مهماً يتمحور حول البحث عن السبب الذي دفع الشاعر العربي الحديث إلى استخدام عناصر السرد وتقنياته في القصيدة؛

هذا التساؤل فرخ أسئلة متعددة قد تشكل جميعها الإجابة الشاملة لفضاء السؤال المفتوح على آفاق متعددة:

ـ هل هي ميزة الإنسان الذي يميل إلى التعبير عن أفكاره بالحكي والسرد...؟

ـ وهل هي الرغبة في تعميق هذا النهج الذي سار عليه بعض الشعراء العرب القدامى بشكل أو بآخر..؟

ـ أم هي الرغبة المحض بالتجديد والتجريب فحسب. مما جعل القصيدة الحديثة ـ كشكل من أشكال تأكيد حداثتها ـ تستفيد من الفنون المجاورة، وتكتسب من تقنياتها ووظائفها وعلى رأسها فن القصة بسردها وحوارها..؟؟

ـ أم أنه الشعور بعجز الشعر الذي يعول على طبيعته اللغوية فقط عن الإحاطة ببعض الموضوعات الصعبة أو الكثيفة؟!

ـ أم هو شكل من أشكال الهروب من الغنائية الذاتية المنعزلة عن الآخر؟ بخاصة أن الشاعر ما عاد كائناً يتقصد بغناء الذات واستغاثاتها...؟

ـ وهل بقيت المسألة عند الاستفادة من القصة وتقنياتها؟

أسئلة مهمة تحمل إجاباتها المستترة، وهي أسئلة مشروعة ينبغي أن يستجيب الباحث لتطلبها المعرفي طالما هو يدرس ظاهرة ذات قيمة فنية وجمالية في حركة التطور الشعري، وكمظهر من مظاهر الحداثة الشعرية المعاصرة. وأخص هنا "قصيدة النثر" التي تنهض بنيتها الفنية بشكل عام على السرد. قد أشار الكاتب إلى ذلك مستنداً إلى /سوزان برنار/ التي عبرت عن مكونات قصيدة النثر في كتابها الضخم، الذي لا يزال المصدر الأساسي للنظريات العربية في هذا المضمار.

لقد استطاعت قصيدة النثر ـ في تحطيمها للإيقاع الخارجي ـ برأي سوزان برنار أن تمتطي بنية السرد بامتياز، متكئة على الحكي والحوار والخبر والاستغراق والتقاط التفاصيل الصغيرة عبر صور متنوعة، تحمل رؤاها الجمالية والفكرية وتركز على المفارقة، وهي كلها ـ كما يقول الكاتب ـ من خصائص فن القصة.

إلا أن المؤلف، أغفل في دراسته القيمة. هذا الجانب متحاشياً الدخول في الإشكاليات التي تطرحها تقنيات السرد في قصيدة النثر إضافة إلى ميله الشخصي ـ كشاعر يرفض كتابة قصيدة النثر، كموقف فني وجمالي. لكنه يعترف بها كمنجز إبداعي مهم في حركة الحداثة الشعرية..

لكن ذلك لا يمنع لو قدم لنا نموذجاً أو عدداً من النماذج المهمة في قصيدة النثر التي اعتمدت على التقنيات السردية لتصبح النبض الحقيقي في مكوناتها الفنية الأخرى.

* * *

٣ ـ ولعل الدراسة الثالثة والأخيرة في الكتاب بعنوان: "في جماليات البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة" ـ سوريا نموذجاً ـ تؤكد ما توصلنا إليه حول تمسك المؤلف الشاعر بموقفه الجمالي والفني من القصيدة الحديثة، عبر شغفه الخاص بشعر التفعيلة، حيث رصد بطريقة منهجية ودقة علمية تحسب له بعض الإنجازات الجمالية في البنية الإيقاعية لقصيدة

التفعيلة، في محاولة لضبط هذا الموضوع في الشعر السوري الحديث مؤكداً أن تناول جماليات قصيدة التفعيلة لا يمكن أن يكون وافياً وشاملاً، إلا إذا جرت عملية رصد الظاهرة في كل البلدان العربية التي نشأت فيها وتطورت، وتنوعت بتنوع الطقوس والبيئات والثقافات والانتماءات على المستوى الخاص والعام.

وقبل أن يرصد الكاتب الشاعر جماليات الإيقاع الخارجي والداخلي لشعر التفعيلة، ينبه إلى ما توصلت إليه الشاعرة نازك الملائكة بريادة محسوبة لها ـ منذ أكثر من أربعين عاماً ـ حيث اعتبرت "الشعر الحر" ظاهرة عروضية قبل كل شيء، تتناول الشكل الموسيقي وعدد التفعيلات في السطر، وترتيب الأشطر والقوافي... الخ مما يشير إلى التمركز حول قضايا عروضية بحتة، محذرة من الخديعة التي ينجر إليها الشعراء الجدد تحت وهم الحرية".

إلا أن التجربة الشعرية تجاوزت تلك المفاهيم التي طرحتها نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ولم تتوقف عند المفاهيم وأشكال التعبير المؤطرة التي ألحت عليها نازك الملائكة، وغيرها من الذين رفضوا أو توجسوا من حركة التطور الفني والجمالي للشعر العربي الحديث.

وفي ضوء ما سبق. تناول الكاتب/ الشاعر بالتفصيل تلك الظاهرة ورصدها عبر التقسيمات التالية:

أولاً: في الإيقاع الخارجي لشعر التفعيلة: مؤكداً أنه من غير الممكن الفصل بين الإيقاع الخارجي والداخلي للقصيدة، لأن هذين المفهومين من التداخل والتمازج بمكان، بحيث نعجز موضوعياً عن الفصل بينهما. لكن الكاتب فصل بينهما تيسيراً لتناول الظاهرة. مما أوقع الكاتب في فخ التناقض بين: استحالة الفصل. حيث التداخل والتمازج، وإمكانية الفصل لتيسير البحث تأسيساً لذلك رصد الكاتب ظاهرة الإيقاع الخارجي في:

أ ـ **الإيقاع العروضي** عبر تنويعات إيقاعية. استطاع الكاتب/الشاعر التقاطها ورصدها بحنكة فنية وذائقة معرفية واسعة بالشعر العربي وحركة تطوره وبنياته الإيقاعية والجمالية الأخرى.

ولعل ما يميز الإيقاع العروضي المتنوع هو غياب النظام الموحد للقافية دون أن ينطوي ذلك على إهمالها، أو النزوع إلى الفوضى.

وفي ضوء ذلك رصد الكاتب الشاعر "أنماط التقفية" على النحو التالي:

ب ـ أنماط التقفية

١ ـ **التقفية السطرية الموحدة والمتنوعة**، وهي امتداد لأسلوب التقفية في القصيدة التقليدية. لكن القافية هنا تأتي في نهاية السطر الشعري وليس البيت.

٢ ـ **تقفية الجملة الشعرية الموحدة والمتنوعة**. وقد تكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية. واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، وقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة.

٣ ـ **التقفية المقطعية. ولها ثلاثة أشكال**:
١ ـ التقفية السطرية وتقفية الجملة الشعرية في كل مقطع على حده. ٢ ـ يتحرر الشاعر فيه من نمط التقفية السطرية، لكنه يبقى ملتزماً بتقفية الجملة الشعرية. ٣ ـ يقوم على الحرية الكاملة من تقفية السطر الشعري، وتقفية الجملة الشعرية مع الإبقاء فقط على قافية تختم المقطع الشعري.

٤ ـ **غياب القافية**، حيث يمكن التخلي عنها لأنها ليست شرطاً جامعاً مانعاً لنجاح البناء الفني لقصيدة التفعيلة. شرط توفر اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع الموسيقي الخارجية والداخلية معاً في وحدة بنائية متكاملة للقصيدة.

جـ ـ في المزج الموسيقي: بمعنى خلق إيقاعات جديدة للنص الشعري متحررة من التبعية والوصايا والتعليمات تكسر الرتابة وتقوم على حرية خاصة بالنص نفسه، فتأخذ مشروعيتها من حساسية الشاعر ومن خصوصية التجربة، في كل نص على حده. وقد رصد المؤلف الظاهرة/ من خلال النصوص التي تعامل معها/في ثلاثة أصناف هي:

١ ـ المزج العروضي، بمعنى التداخل بين بحرين أو أكثر.

٢ ـ مزج نظامي التفعيلة والبيت: في القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بالفصل بين مقاطع التفعيلة والأبيات التقليدية، وأحياناً دون الفصل بينهما.

٣ ـ مزج شعر التفعيلة بالنثر، وهو شكل تجريبي حداثي يحاول المزاوجة الموسيقية القائمة على مزج الشعر بالنثر في النص الواحد.

ثانياً ـ في الإيقاع الداخلي لقصيدة التفعيلة:

وهو إيقاع خبيء بالنص، مكون من إيقاع الجملة الشعرية وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيمائية والفضاءات التي تفتحها من أصداء متعددة.

ويبدو أن الإيقاع الداخلي في الشعر الجديد. يقوم على خلق التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل.

إن نظرة شاملة ـ يقول المؤلف ـ إلى هذا المفهوم، تجعلنا ندرك أنه حصيلة تركيبية ائتلافية من جملة مكونات؛ بعضها ذو مصدر صوتي يأتي من إيقاع الحروف وحالات حركة المد المختلفة المتكررة، وعلاقة المفردات نفسها داخل الجملة الواحدة. وبعضها الآخر ليس صوتياً، لكنه يقوم على الإيقاع المتولد من طريقة بناء الصورة الشعرية، والرمز وتوارد الأفكار، وأساليب بناء النص. بالإضافة إلى المزج بين الشعر والنثر في النص الواحد.

وعبر هذه الرحلة الجمالية قدم المؤلف نماذج شعرية ذات سوية فنية عالية لمعظم الشعراء السوريين متكئاً على أهم المراجع والمصادر المتعلقة بموضوعات الكتاب الثلاث.

❑❑

قراءة لديوان
(قمر على شواطئ العمارة)
للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد

عبد الرحمن مجيد الربيعي

قصائد شامخة من شاعر لم يفقد إيمانه بوطنه

-١-

عندما نبحث عن آخر الأحياء - أطال الله أعمارهم - من شعراء العمود العرب فإن اسم الشاعر العراقي الكبير عبد الرزاق عبد الواحد يأتي في مقدمتهم إذ من النادر جداً أن نجد قصيدة عمودية لا تذكرك بغيرها وتحس عندما تقرؤها أو تنصت إليها وكأن هناك من قالها. وبالتالي لا تنصت إلا لكلام معاد ومكرور.

عبد الرزاق عبد الواحد الشاعر الاستثناء حيث كل قصيدة عمودية يكتبها تحمل اختلافها وتميّزها، فهذا الشاعر كان دائماً صوت وطنه في كل ما كتب من شعر سواء أكان كلاسيكياً أم حديثاً. وأصبح من التقاليد المعروفة في العراق أن يفتتح مهرجان المربد بقصيدة له أيام مجد هذا المهرجان الذي اعتلى منصته الكبار من شعراء العربية رغم ما يسجل عليه من مآخذ.

خرج عبد الرزاق عبد الواحد من العراق المحتل إذ لا مكان له بين الغرباء القادمين أو المصفقين للاحتلال والمتباهين بالمناصب التي صاروا يشغلونها. ولا مكان له بين أدباء وشعراء مذعنين. لبسوا لباس الطوائف والأعراق فجأة وانقلبوا حتى على أنفسهم. وبعض الحزبيين منهم أصبحوا في الجبهة الأخرى، جبهة الطائفة.

ومن يتابع الفضائيات التي تتوالد بسرعة منتسبة إلى العراق سيتوقف عند ظواهر غريبة، مرة كنت أتابع تغطية مصورة لأمسية شعرية نظمها اتحاد الكتاب (الجديد) فإذا بشاعر يقرأ قصيدة ثم يتوقف ليحول مقاطع منها إلى (لطميّة) - من لطم - حسينية من تلك التي تقدّم في أيام عاشوراء، ولم يبق إلا أن يضرب بيده على صدره ويشاركه الحاضرون ذلك!

ما الذي حصل لهؤلاء؟ ومقابل ماذا؟

أعود إلى أخي وصديقي الشاعر الرائد المتميز عبد الرزاق عبد الواحد الذي كان أخيراً بتونس رفقة الباحث العراقي المعروف فاضل الربيعي ضيفين على حزب الوحدة الشعبية لحضور مؤتمره الأخير الذي عقد بمدينة نابل.

عبد الرزاق قدّم في إحدى الأماسي قراءة لبعض قصائده، وكان عدد من الحاضرين

يطلب قصائد معينة رغم أن الشاعر سبق أن قرأها في أكثر من مدينة عربية. بما فيها تونس. وأذكر هنا بشكل خاص قصيدته التي أبدعها في أوج الحصار على وطنه، وشبّه صبر العراقيين بصبر الجمل الذي يأكل المخرز المنسي في حمولته لحمه ولا قدرة له على الصراخ. لقد تحمل الموت البطيء وأصرّ على المواصلة.

فقال عنه الشاعر: (صبر العراقيين صبور أنت يا جملُ).

لم يدر أبو خالد ـ هكذا ننادي أخانا عبد الرزاق ـ أن خاتمة الصبر ستكون اجتياحاً، وأن حفنة من باعة الوطن قد مهّدوا لهذا الاجتياح الذي دمّر كل شيء، وليس مصادفة أن حضارة العراق هي الوجهة الأولى للرعاع واللصوص الذين حملهم الاحتلال معه، فدُمر المتحف الوطني والمكتبات العامة واغتيل العلماء وأساتذة الجامعات. لقد فضح المحتلون و(القرود الراقصون على أغصان الأشجار) أنفسهم منذ اللحظة الأولى للاحتلال.

كما أنهم جاؤوا معبئين بالحقد لبغداد تحديداً وللفترة العباسية إحدى أكبر فترات مجدها ما دامت بغداد هي عاصمة أكبر إمبراطورية بناها العرب المسلمون، ولم نستغرب عندما يتم نسف تمثال أبو جعفر المنصور. ومن ثمّ القصر العباسي قرب سامراء، ويجري الإلحاح على استبدال اسم شارع الرشيد لأنه سمي باسم الخليفة العظيم هارون الرشيد. وخرج البرامكة من مقابر التاريخ ليقتصوا من هذا الخليفة العربي الذي أوقف طمعهم لابتلاع دولة الخلافة المترامية الأطراف.

نعم، لم يدر أبو خالد أن هذا سيحصل. ومع هذا كله لم يفقد إيمانه بوطنه وظلّ له الحادي والمغني في ذروة المأساة.

إن المحن تكشف معدن البشر، ورغم كل ما نابه ولحق به وهو في مرحلة من عمره يحتاج فيها إلى الأمان والدواء والعيش الكريم لم يفقد إيمانه بالعراق ولم يتخلّ عن الشعر سلاحه القديم الجديد الذي قاوم به وسيقاوم كل ما عاناه أبناء شعبه ووطنه فكتب عديد القصائد من قلب مكلوم ونشرها في الصحف السورية حيث يقيم اليوم إذ هو شاعر لا يستطيع التنفس إلا في محيط عربي رغم أن باريس كانت أولى عواصم الدنيا التي فتحت له بابها وقبلته لاجئاً مع رفيقة عمره.

وفي زيارته لتونس التي يحبها حمل معه بعض النسخ من ديوانه "قمر في شواطئ العمارة" الذي نشره اتحاد الكتاب العرب في سوريا.

أما العمارة فهي المدينة الجنوبية المعروفة ومسقط رأس الشاعر التي لا تفارق ذكراها مخيلته.

والعمارة اليوم شأنها شأن مدن الجنوب الأخرى مثل البصرة والناصرية تعاني احتلالاً مركباً أحد وجوهه طائفي وهو الأخطر والآخر أمريكي بريطاني وهو إلى زوال حتماً.

- ٢ -

لا يمكن تفسير اختيار الشاعر لعنوان ديوانه "قمر في شواطئ العمارة" الفاقع بالنوستالاجيا إلا وفاءً منه لسنوات عمره الأولى، لطفولته البعيدة، فتلك المدن الجنوبية هي ذاكرة لمبدعيها وهم أيضاً ذاكرة لها.

لقد أطلق الشاعر هذا الاسم على ديوانه رغم أن قصائده ذهبت أبعد من العمارة وطرقت أكثر من موضوع يعني الوطن الكبير العراق وليس مسقط الرأس فقط.

يقول:

(وأقسم أن الذي أسمع الآن ليس الصدى
أنّ ما يتسلل بين المفاصل
شيء سوى الصمت..
يا قمراً في شواطئ العمارة

من أين نأتي بحدس الطفولة؟
من أين؟

هذا نص المقطع الأخير من القصيدة التي حمل الديوان اسمها ولنلاحظ خط تاريخ كتابتها الذي ثبّته الشاعر في خاتمتها ١٩٧٤.

ولنبحث عن قصائد العمارة تحديداً في هذا الديوان سواء بذكر اسم هذه المدينة صريحاً، أو أن مناخ القصيدة نفسه يحيل عليها.

نجد قصيدة "انثيالات جنوبية" مندرجة في مناخ الحنين، وتاريخ كتابتها يعود لعام ١٩٩٣، ولكن العمارة حاضرة بالتلميح على عكس القصيدة التي تليها (منذ ذاك المطر) التي كتبت بعدها وفي عام ١٩٩٦ وفيها العمارة بالاسم.

يقول في مدخلها:

(كنت طفلاً أنام على السطح في الصيف
في بيتنا في العمارة)

وتتواصل القصيدة إذ إن سكان الجنوب والوسط بشكل خاص في العراق وقبل ظهور آلات التكييف كان النوم يلذّ لهم على سطوح البيوت.

ويعود للعمارة تصريحاً في قصيدة (وطن) وهذا مطلعها:

(مرة قيل لي
لمَ من دون كل الشجر
تحتفي بالنخيل؟
لم أجد ما أقول
غير أني تذكّرتُ كيف الفصول
تتعاقب كانت على بيتنا في العمارة)

فالنخلة شجرة العراق ورمزه وهو البلد الذي يضم أكبر غابة نخيل في العالم رغم أن عدداً كبيراً من هذا النخل قد أتلفته الحروب.

والنخلة تتردد كثيراً في قصائد الشعراء الجنوبيين حتى في تونس (لدى الميداني بن صالح مثلاً) ونجدها كثيراً في قصائد عبد الرزاق عبد الواحد، فهي مباركة (وهزّي إليك بجذع النخلة) وهي واقفة بكبرياء. وهي لا تتخلى عن سعفها مع تقلب الفصول كما يحصل مع أشجار أخرى عندما يداهمها الخريف ويعرّيها، وهي جميلة مزهوّة وزاهية دوماً تصمد حتى أمام العطش الطويل.

وفي قصيدة "عمر طويناه" يعود الشاعر إلى مدينته (بعد نصف قرن من الغياب) عندما دعي لحضور (ملتقى الإبداع) فيها.

والقصيدة من غرر قصائد الشاعر العمودية وما أكثرها في مسيرته الشعرية. وسيجد قارئ القصيدة هذه أية مشاعر انتابت الشاعر وهو يعود لمدينته بعد نصف قرن، خرج فتى وعاد كهلاً، خرج حالماً وعاد منكسراً.

يقول فيها:

(يا ذكريات اصفحي عنّا فإنّ بنا
طفولة لم تزل في سجن سجّان
عمر طويناه لم نعرف طفولتنا
من فرط قهر بنا، أو فرط حرمان).

ثم يسترجع أماكن ألفها ورفاق طفولة شاركوه حبّ الوطن وقول الشعر.

ويقول في القصيدة نفسها:

عفو العمارة إنيّ يوم فرحتها
أمرُّ فيها بأوجاعي وأحزاني

أو قوله:

هي العمارة فجر العمر..
وما أزال رضيعاً تنْخاني

لكن العمارة لم تنس ابنها الذي لم تغادره حتى عندما غادرها واختار حبيبته بغداد مقاماً، وقد دعاه أدباؤها ومثقفوها ليحتفوا به عندما بلغ العام السابع والستين من عمره.

وهنا نذكر أن (ميسان) هو الاسم الحديث الذي أطلق على المحافظة كلها ضمن حملة جرت في الثمانينات تتمثل بإطلاق تسميات تاريخية لها علاقة بما جرى فوق كل مدينة من مدن العراق فصارت الناصرية (ذي قار) والموصل (نينوى) والحلة (بابل) والعمارة (ميسان) والكوت (واسط) والرمادي (الأنبار) وهكذا، ولكن مراكز المحافظات بقيت على أسمائها الأولى. ومن هنا يذكر الشاعر ميسان فهو يعني ضمنياً العمارة. وهذا التوضيح مهم لأن القصيدة العمودية الطويلة التي ألقاها الشاعر بمناسبة الاحتفاء بأعوامه السبعة والستين تحمل عنوان (يا نجم ميسان) وليت مساحة المقال هذا تتسع للقصيدة كلها إذ من النادر للعرب في أيامنا هذه أن يكتبوا قصيدة مثلها ولست بمبالغ أبداً. يقول:

ميسان.. هل قلتُ شيئاً تغضبين
أخاف من وجعي حيناً ومن
وأنتِ ليْ وَجَعٌ أبقى أنوء به
منذ ابن عامين حتى آخر العُمُر

أو قوله:

ميسان.. ردّي لهذا الشيخ بعضَ
مما جرى فيك من ينبوعه الغضِر

٣.

في السنوات الأخيرة لم يعد الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يغادر بغداد إلا رفقة قرينته الطبيبة المعروفة. لقد كبر الأولاد وكوّنوا أسرهم الخاصة، وجاء الأحفاد ليجددوا شباب الأسرة. ولذا يحلو لأم خالد قرينته بأن تقول: (أنا اليوم طبيبة لمريض واحد) وتشير بيدها إلى عبد الرزاق الذي يبتسم لما تقوله.

إذ إن المتاعب والمصائب العراقية التي لا تتوقف يمرض منها حتى الحجر فكيف بشاعر اختار الوقوف إلى جانب شعبه منذ سنوات الجامعة بل والثانوية وناله ما ناله من جراء هذا الوقوف؟

ونظراً لهذا التلازم بين الشاعر وقرينته نجده يخاطبها ويشكو إليها في عدد من قصائده التي ضمها هذا الديوان، وهي قصائد مؤلمة ومتألمة، نذكر هنا على سبيل المثال قصيدة "ومباركة أنت يا أم بيتي" حيث يطلق العراقيون على الزوجة اسم "أم البيت" وينادونها به.

بدلاً من (ربة البيت) الشائعة استعمالاً.

والقصيدة كتبها الشاعر بمناسبة مرور سبعة وثلاثين عاماً على زواجهما. ومما قاله فيها:

(ليخيّل لي أمّ خالد
فرط ما شمسُ عمري تميلُ
أن ظلي وظلك صارا بطول ظلال النخيلْ
ومباركة أنت يا أم بيتي
عدَّ كل الأماني
وكل الأغاني
عدَّ كل الدعاء الذي دون صوتٍ
كان يلهج بين الضلوعْ)
وجاء في المقطع الأخير منها:
(مباركة أم خالد
بشموع ثلاثين عاماً ونيفْ
ودموع ثلاثين عاماً ونيفْ
وكونك جدة بارقْ
وجدة سلسلْ وسيفْ)

وبارق وسلسل وسيف هي أسماء أحفادهما، حتى يصل إلى وصفها في المقطع الأخير نفسه:

(فأنت العراق بأبهى معانيه
طيبته
وخصوبته)

يعود تاريخ كتابة الشاعر لقصيدته هذه لعام ١٩٩٣ كما هو مثبت في خاتمتها.

وله في الديوان قصيدة أخرى عمودية من غرره التي عرفناها عنوانها (يا أم خالد) ومما قاله فيها:

(يا أم خالد كم عبرنا
كم عثرنا في مجال؟
كم نال منا الدهر، لم
يزن المرام من الحلال؟
حتى إذا ما عافنا
بقيت كريماتُ الخصال

....

خمسون عاماً ما سهت
فيها يميني عن شمالي
وقصائدي خمسون عاماً
وهي حادية الرجال
لم أغفُ يوماً والعراقُ
معرَّضٌ للاغتيال

....

ويظل قلبي للعراق
عروقه مثل الدوالي
متعلقات بالنخل
وسعفه حدَّ الخَبال
ويظل نجمٌ في العراق
يضيء لي حَلَكَ الليالي
لو ألفُ شمس أسرجت
عجزتْ لديه أن تلالي)

في قصيدة (الموجعة) تصبح (أم خالد) (أم خلدون) إذ إن الأسماء يجري فيها التغيير عند التدليل فيصبح خالد خلدوناً مثلاً أو ينادى (خلودي) وفي هذه القصيدة يصل الشاعر إلى ذروة من الحزن لم نعرفها فيه وليس هذا بغريب على التقلبات المزاجية للشاعر في مواجهته للخطأ، لنقرأ مطلعها:

بَدَدٌ كلُّ عمره بَدَدُ
كل ما يدّعي وما يعدُ
القوافي والجاه والولدُ
والثراء الموهومُ والتلدُ

....

أم خلدون، نحن من وجع
ضلعُنا عن أخيه يبتعدُ
كل أوتادنا مزعزعة
فبماذا تكابر العَمَدُ

....

ربما كان كله زبداً
آه لو عاد ذلك الزبَدُ

....

أم خلدون كفكفي وجعي
وعديني ببعض ما أعدُ

أنا أدري بأن ألويتي

نصفها في الرياح يرتعدُ

أنا أدري بأن لي سفناً

فقدتْ في عداد من فقدوا

ويودّ الكاتب أن يزيد في إيراد الأمثلة: لأن القصيدة عند عبد الرزاق لا فائض فيها، مترابطة، متوحدة، ومهما وصل المبدع إلى أي موقع أو مكان ومهما حقق إبداعه من حضور وانتشار فإنه يعرف بأن الحياة لا بد أن تصل إلى مستقر وخاتمة.

لعل بواكيرها الكبر والمرض ومأساتها الأكبر الخيبة والجحود وصولاً إلى الموت.

ولعل قصيدة الشاعر (يا شيخ شعري) التي يرثي بها الجواهري بعد ثلاثة أيام من وفاته تندرج ضمن قصائد الأسى والخيبة والحزن.

يقول فيها:

لا الشعرَ أبكيه، لا الإبداعَ لا

أبكي العراق، وأبكي أمتي العرَبا

....

أبكي الفراتين.. هل تدري

بأنّ أعظم من غنّى لها ذهبا؟

....

علمتني كيف أهدي للعراق

شعراً، وأخشى العراقيين إن

-٤-

رغم حضور الوطن في معظم قصائد هذا الديوان وفي كل ما مرّ به من مآس وفواجع وانتفاضات وأفراح كانت قصائد هذا الشاعر الكبير السابقة راصدة كل ما يجري بعين الحريص والمحب فتنبثق من قلب الأحداث مثل بركان نار غالباً أو ينبوع ماء أحياناً.

أقول رغم هذا فإن للشاعر قصائد وجدانية ذات تفرد جميل. لكنه عرف بقصائده الوطنية أكثر.

ولعلني لا أكشف سراً إن قلت بأن الشاعر صائغ ذهب وفضة أباً عن جدّ، وقد مارس هذه المهنة منذ طفولته وبرع فيها. ونظراً لما تتطلبه هذه المهنة من مهارة ودقة وذوق ليخرج الحلي في أبهى أشكاله فإن ممارسة الشاعر هذه انعكست على قصائده فجاءت مصاغة بإتقان العارفين المهرة سواء أكانت قصائد الحب والوجدان أم قصائد الوطن التي يحفظها العراقيون.

كما أن قصائد الشاعر عن الوطن تختلف عن بعضها من الفخر، إلى الحصار، إلى الشكوى أو الاصطدام بحاجز معين، وأمام الحالة الأخيرة قد يصل به التذمر حدّ الرغبة في المغادرة. هي أمزجة الشاعر الأصيل المتقلبة التي يصطلي بينها من أقصى الفرح والتألق إلى أقصى الخيبة والانكسار.

في الديوان قصيدة عنوانها "سلام على بغداد" مؤرخة بعام ١٩٩٦ وقد بلغ الشاعر فيها حالة وجد أن عليه المغادرة دون السؤال عن أسبابها، يقول فيها:

كبير على بغداد أني أعافها

وأني على أمني لديها أخافها

كبير عليها بعدما شاب مفرقي

وجفت عروق القلب حتى

تتبّعت للسبعين شطآن نهرها

وأمواجه في الليل كيف ارتجافها

ويقول:

تتبّعت أوجاعي ومسرى قصائدي

وأيامَ يغني كلَّ نفس كفافها

وأيام أهلي يملأ الغيث دارهم

حياءً ويرويهم حياءً جفافها

فلم أر في بغداد مهما تلبدت

مواجعها عيناً يهون انذرافها

فماذا جرى للأرض حتى تبدلت

بحيث استوت وديانها وشرافها

وماذا جرى للأرض كانت عزيزة

فهانت غواليها ودانت طرافها

حتى يقول:

فلو نسخة طافت عليها بغير ما

تُراح به أدمى فؤادي طوافها

وها أنا في السبعين أزمع عودة

كبير على بغداد أني أعافها

لا ندري ما السبب، لكن القصيدة لا تهجو بل تعاتب وفي هذا تألقها بل وكبرياؤها أيضاً.

وفي الديوان قصيدة تحمل اسم "والآن هاقد قطعنا الشوط يا وطني" لعل الشاعر تعمد أن لا يدرج تاريخ كتابتها أو أنه قد فاته ذلك. والقصيدة من عموديات الشاعر التي برع فيها:

الآن يا وطني أوقدتَ قنديلكْ

جففتَ دمعك أو جففتَ منديلكْ

.....

والآن... ها قد قطعنا الشوط يا وطني

وزهونا كله يشتاق تقبيلكْ

فلا تعاتب دموعاً أنت صاحبها

يا طالما جريها حتى أناميلكْ

هذي دموع الرضا والحب يا وطني

عيونها دائماً كانت قناديلكْ

يا كل ما للعراقيين من شرفٍ

متى مجاهيلنا تلقى مجاهيلكْ؟

وهذه القصيدة أيضاً تضعنا أمام إشكالية الشاعر مع الوطن. كأنها إشكالية العاشق والمعشوق في امتداد زمن العشق.

ولم ينس الشاعر قصائده المربدية التي كما ذكرنا كان مهرجان المربد يفتتح بها فأدرج في هذا الديوان قصائد مربد أعوام ١٩٩٦ - ١٩٩٧ - ١٩٩٨ وكان الشاعر في السنوات الأخيرة وكأنه قد عاد لما بدأه في ديوانه المبكر "طيبة" في مسرحة القصيدة. ونذكر هنا أن له تجربة غاية في الأهمية ضمن تجارب المسرح الشعري المحدودة في وطننا العربي ممثلة بمسرحية "الحر الرياحي". هذه الملاحظة لا بد منها لمن يقرأ قصيدته المربدية لعام ١٩٩٦ والمعنونة "من أي جراح الأرض ستشرب يا عطشي" ومناخ الحصار مخيم عليها:

(أيها العرب اللاّيعونْ

بأن المنونْ

تترصّدهم واحداً واحداً

في ديارهم الخانعةْ)

ويقول:

(وسأبقى أسائل:
من أين تأتي القصيده؟
من فجيعتنا في فلسطين؟
أم من تشتّتنا في البلاد البعيده؟
ولعمرك ما ضقتَ يا وطني
بل نفوس الرجال وأخلاقهم ضقْنَ
حتى غدونا نُفتّشُ عن أيما سببِ
لنفرّ إلى أي أرض جديده
يا بلادي التي أصبحتْ
وهي بين بينها وحيده)

وأجدني وقد أخذتني هذه القصيدة معها، إذ إنها

قصيدة نبوءة وليست قصيدة تقديم الحالة العراقية، ووجدت أن لا بدّ من تقديم مقاطع أخرى منها:

(لن أقول العراقْ
لأن جريمته لا تُطاقْ
لأن يد العالم الآن مغلولة
صرخة الحق مشلولة
ولذا. فالعراق مدان على دمه الآن بالاتفاقْ)

وتصل القصيدة ذروتها بقول الشاعر:

(حسناً
ستقايض أمريكا دمنا بالنفطِ
ولن تنجحْ
وتقايض عزّتنا وكرامتنا بالخبز
ولن نسمحْ
وسنرفض يا عنوان كرامتنا
أن تُوطأ أو تُجرحْ
يا علماً لن نسلمه للريح
ولو كلّ عراقيّ يُذبحْ)

قصائد شامخة من شاعر وطنيّ ما زال على إيمانه بوطنه وأمته رغم أن الاحتلال يفرش دباباته ومارنيزه وعملاءه على هذا الوطن من الجبل إلى شطّ العرب.

❑❑

قراءة في
قصص العـــ(٤٥١)ــدد

محمد باقي محمد

أربع عشرة قصّة هي حصاد العدد أربعمئة وواحد وخمسين من الموقف الأدبيّ، هي تظاهرة قصصيّة إذن! فما الذي يُمكن الوقوف عليه في هكذا تظاهرة!؟ ما هي الخطوط الرئيسة لتيّارات وملامح في التجارب المُختلفة التي حملتها قصص العدد!؟ وهل ستتمكن هذه القراءة من إضمار نقد النقد، لتنتقل من خانة حكم القيمة إلى قراءة مُعمّقة تُضاهي النصّ الإبداعيّ، وذلك باستنباط الآراء من داخل تلك النصوص، بعيداً عن التصوّرات المُسبقة، مُتحايلة على/ ومُحققة قول التوحيديّ " ما أصعب القول على القول"، بعد أن نُؤكد ـ ثانية ـ أنّ ما نقوم به إن هو إلاّ قراءة مُحتملة من قراءات لا حصر لها، قد لا يتأتى لها في اجتماعها أن تستنفذ مسيرة طويلة قطعها قاصو هذا العدد!

*** الجرن الحجريّ :**

إنّنا إذ نقوم بكتابة نصّ ، إنّما نسعى إلى توريط المُشاهد في لعبة مُضمرَة، تهدف إلى إغوائه بقراءة المتن، مُتوسّمين ذلك بشتّى الوسائل، ولا شكّ بأنّ للعنوان دوره في هذه الغواية، ربّما لأنّه ينهض بوظيفة سيميائيّة ومعرفيّة، تتأتّى عن تلك المسافة التي نفترضها بينه وبين المتن لمصلحة الإيحاء والتحفيز، أي لجهة التشويق، وعليه فإنّ " الجرن " يُحيلنا ـ بداية ـ إلى جسم يوضع فيه بقصد الهرس، أو إلى جسم سائل كالماء في إحالة أخرى، فيما تُحيلنا مُفردة " الحجريّ " إلى الصلد من الأجسام والبارد، فأيّ جرن هو ذاك الذي طالعنا به " فراس فائق دياب "، ولماذا هو حجري، وما هي طبيعة الجسم الذي سيضمّه، ألا تذهب بنا هذه التساؤلات نحو نجاح القاصّ في تخيّر العنوان!؟ ثمّ ألم يكن ثمّة خيارات أخرى، أفضل مثلاً!؟

وقد يبدو الوقوف بالأطروحيّ مهمّة بالغة الصعوبة، إن لم تكن في حكم المستحيل، ذلك أنّ القاصّ ترك لمُخيّلة الشخصيّة المحوريّة العنان، وراح يتتبّع سياقاتها بدقة، إنّ الذاكرة البشريّة تتشظّى إلى آلاف التفاصيل في اللحظة الواحدة، ومع ذلك سنُحاول تلمّس السياقات الرئيسة التي اشتغل عليها، عليه ربّما وجدنا ضالّتنا في استعادة حياته الزوجيّة مع عصام، لتُحيلنا إلى المُرتبك، أو المُنكسر في علاقته معها، وهاهو يترحّم على أمه التي شجّعته على هذه الزيجة، ما يُبرّر كتابة هذا المحور، فالروس يرون بأن ليس ثمّة مُشكلة فيما إذا أحبّ ساشا ماشا وتزوّجها، المُشكلة ـ إذن ـ تكمن في ألاّ يُحبّ ساشا ماشا، ومع ذلك يُقدم على الزواج منها!

أمّا المحور الثاني فيذهب بنا جهة السياسي ذي الكلفة الباهظة، ليضعنا على أعتاب أيّ بلد عالمثالثيّ، حيث تسوس عصا الراعي العلاقة بين الحاكم / الراعي، والمحكوم / الرعيّة متمثلة في صورة قطيع من الأنعام بحسب " ميشيل فوكو "، علاقة تقوم على الامتثال لا التماثل!

وتحضر المدينة كحاضن للحدث، إنّها مدينة منذورة للأوهام لا الأحلام، ولذلك فإنّ أناسها ينتظرون البعث علامات ورسائل وإشارات، تسوطهم اللقمة السوداء، ومع ذلك فهم يجدون الوقت للتناسل، فيتكاثرون بلا حساب!

ثمّ تحضر ماريا كمحور رئيس، إنّها حبّه القديم! المثلوم ـ طبعاً ـ بحكم المجتمعيّ الذي يعيب هكذا علاقات، أو الدينيّ الذي يُخضعها لحسّ الإثم، فلا يتبقى له إلاّ استعادة ذكرياته التي جمعتهما معاً مذ كانا طفلين، لتلوح ماريا على شكل قمر يرتاد السماء لأوّل مرّة حيناً، أو على شكل سحابة، وربّما كسماء هابطة في بعض الأحيان! وقد تتمثل له وهي في طريقها إلى المدرسة، حيث الغبار ورائحة المقاعد والجدران الصلدة!

و قد ينسى السجين الكثير، بيد أنّ ذكريات السجن تظلّ وشماً لا يزول، لذا ستُشكل الجدران الصمّاء للزنزانة محوراً آخر، هناك حيث يفتقد السجين التواصل مع البشر، ويتحوّل حتى الفأر المُقزّز إلى صديق! ألا يكسر هذا الفأر بخربشته حاجز الصمت العميم!؟ ثمّ إنّ الطعام أساساً لا يكفيه، فهل سينقص إن ترك شيئاً منه لصديقه الجديد! وهل ثمّة ضير إذا لجأ هذا الصديق إلى حذائه!؟

هذا كله في مناخ كابوسيّ، حتى كأنّ الذاكرة مُكتظة بالدمامل، أو بالخوف.. الخوف من الأب.. من الأخ الأكبر على إثر كسر سنّ أماميّة أو أكثر، من الشرطي.. ورجل الأمن، من الزوجة.. فهل ستتزوّج بدل أن تنتظر خروجه من السجن!؟.. من السجّان، وحتى من الذات!

والآن! كيف لأساليب القصّ أن تنهض بما تقدّم!؟ إنّ أحداً لا يستطيع الإحاطة بالكيفيّة التي تتداعى فيها عناصر من مثل الحبكة والحوار والعقدة في نسيج قصصيّ، لكنّ التبصّر في المتن ستقودنا إلى تلمّس شيء من تقنيات وآليات القصّ، وعلى هذا الأساس يُمكن القول بأنّ القاصّ عمد إلى ما يُشبه المونتاج المُتعدّد، وذلك بالاتكاء على التكنيك السينمائيّ، أي أنّه قام ببناء مسارات عدّة مُترابطة تتوازى مع بعضها!

ولكي يذهب عميقاً في العالم الداخليّ لبطله، لجأ إلى ضمير المُتكلّم، تاركاً ذكرياته للتداعي الحرّ على شاشة المُخيّلة، ليُقسمّها ـ من ثمّ ـ إلى مسارات! إنّ عبد الله ـ لاحظوا الطيف الدلاليّ الواسع للاسم ـ سيجد ملاذه في الجرن الحجريّ للقلعة، غبّ أن خرج من منزله على أثر مشادة مع زوجته، فهل يُشير الجرن إلى حالة نكوص نحو الرحم مثلاً!؟ وإذا كان فلماذا اختار جسماً قاسياً وصلباً ليكون شبيه رحم الأمّ الدافيء!؟ ألأنه يكره اليوم الذي وُلد فيه كما جاء على لسانه!؟ ثمّ هل تُشكل القلعة مُعادلاً للقيعان العميقة في النفس البشريّة، هناك حيث لا سلطان للآخرين عليها!؟ ألهذا راحت تشكو الهشاشة، وبدت جدرانها آيلة للسقوط!؟

أمّا في الاشتغال على الزمن، فإنّ القاص سيعمد إلى نسق التتابع في كلّ سياق، أي إلى زمن فيزيائيّ، بيد أنّ تعدّد المسارات سيقوم بكسر إيقاعه مرّة تلو الأخرى، ليُعيدنا إلى المُربّع الأوّل في كلّ مرّة، فلا يحسّ القارىء بأيّ رتابة!

لغة القصّة تجمع التعبيريّ إلى التوصيفيّ، فهي أحياناً مفصّلة على مقدار الحدث، وبهذا المعنى فهي لغة دالة، تذهب إلى

هدفها مُباشرة حيث لا تَرهلَ، ، بيد أنّ القاصّ ينشغل أحياناً بالجماليّ أيضاً كما في " كقمر يرتاد السماء لأوّل مرّة " أو " تَلُفّه حول خصرها فتبدو كسماء هابطة تهتز قليلاً "! وإذا كان ثمّة استفاضة أحياناً فإنّ النسق في هكذا قصّ يسمح به، ثمّ إنّها ـ أي لغة القصّ ـ تتّسم بحضور نفسيّ يُسجّل للقاصّ، فهي تُقدم أو تُحجم.. تتردّد، وتتألم.. أو تخاف تبعاً لحالة السارد، هذا إلى جانب حضورها الواقعيّ!

وفي الخواتيم يهرع القاصّ إلى المجاز ، فيلد بطله، ويكبر المولود على طريقة الواقعيّة السحريّة! ثمّ يلد ثانية، وثالثة، فما هي دلالات الولادة إن لم تشر إلى الجديد، ولماذا اهتمّ عبد الله بالمولود الثالث فقط!؟ ألأنّه جاء هذه المرّة أنثى جميلة!؟ ثمّ ألا يعكس اهتمامه هذا بالمولودة نظرته إلى الأنثى كضلع قاصر ـ حتّى ـ من غير أن يقصد!؟ تنمو الفتاة بسرعة إذن، فيُخفيها عن الأنظار، حتى إذا نام السجانون، أخرج حبيبته ماريا ـ لاحظوا التماهي ـ وربط لها الحبل بباب الزنزانة، لتقفز من فوقه، فيما هو يُغنّي لها " شمس.. قمر.. نجوم " !

هكذا ـ إذن ـ يختتم " فراس فائق دياب " نصّه بالمدهش، الذي يتوافر على المُفارق ليهزّنا ويصدمنا في إحالاته الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة!

*** عودة إلى الفردوس :**

تأتي قصّة " عودة إلى الفردوس " لـ " خليل النابلسي " على زيارة بطله إلى بلدته قلقيلية برفقة والدته، غبّ أن طوّحت بهما رياح الترحال بعيداً عنها لخمس عشرة سنة! كانت إسرائيل قد أكرهت الكثيرين على النزوح عن مزارعهم وقراهم وبلداتهم، ولذلك راحت ذاكرة الأمّ تستعيد تفاصيل المكان، لترصد الطريق شبراً شبراً، وعندما أطلّت عليهم جبال نابلس، حكت له كيف قاتل أبوه وجدّه الانكليز متمترسين بتلك الجبال، ثمّ مرّت بهما الدرب على طولكرم، فيما شكّلت قلقيلية المحطة الأخيرة من رحلتهما!

هناك، في قلقيلية أخذت الأم ترسم صورة المكان قبل النزوح حجرة حجرة، وبيتاً بيتاً، ومعلماً معلماً، كان الكثيرون من الأهالي يلقون عليهما التحيّة إلى أن وصلا إلى دارهما، وبدت الدار كما وصفتها الأم تماماً، ثمّ تدفق الجيران للترحيب بهما، كان أبوه قد أودع صكوك ملكيّته عند جارتهم أم الذهب، وأوصى ابنه باستردادها، وجاءت أم الذهب محمّلة بأشواقها، فاستعاد تلك الصكوك، بيد أنّ صورة تلك المرأة السامقة ستظلّ في باله طويلاً، إذْ ها هي الأيام تمضي من غير أن ينسى تفاصيل لقائه بها، أو ينطفيء حنينه الجارف إلى تلك الأرض التي تسكنه!

إنّ العمل الفنيّ يُشكل كتلة مُتماسكة، يستمد معناه من اشتباك عناصره المُكوّنة في تفاعلها الوظائفيّ، ومن ثمّ فلا بدّ من الوقوف على كلّ تفصيل، بما هو تفكيك، لنتمكن من اكتناه العمل، على أن نضع في الحسبان أنّنا عاجزون عن التحليل الناجز له، ربّما لأنّنا نتعامل معه كمثال توضيحيّ! فهل شكّلت العناصر المُكوّنة داخل النصّ نقطة تقاطع!؟

في التنفيذ تخيّر " النابلسي " ضمير المُتكلم، في إحالة إلى الحديث من أساليب القصّ، فهل تناغمت بقيّة العناصر مع هذا الأسلوب!؟ لقد عمد القاصّ استكمالاً للتفاصيل إلى التقطيع الفنيّ المُستعار من المونتاج السينمائيّ، ويُشكل التقطيع مُستوى مُتقدّماً في التوليف، الذي يرى فيه الشكلانيون الروس جذر الجمالي في العمل الفنيّ وأسّه، بيد أنّنا يجب أن نعلم بأن ليس ثمّة تقنية في أيّ عمل تحتكم إلى الاعتباطيّ، لأنّها آنئذ ستُصنّف في خانة المجّاني، وتُشكل عبئاً عليه، فإذا استعرضنا مهام التقطيع وجدنا بأنّها تتلخّص في ثلاث، الأولى تقوم على سدّ المنافذ على الملل، وذلك بكسر رتابة السرد، والثانية تقوم على التقديم والتأخير في الأجزاء بقصد ضخّ توتّر دراميّ في المتن، أمّا الثالثة فتقوم على حلّ إشكالية الزمن، فماذا عن القصة موضوع

القراءة!؟ وإلى أي حدّ استثمر القاص تلك التقنية!؟

إنّ قراءة مُتأنّية للنص ستبيّن بجلاء أن ليس ثمّة سرد فيه، وأنّ القاصّ لم يلجأ إلى التقديم والتأخير لمصلحة التشويق، ناهيك عن أنّه لجأ إلى زمن فيزيائيّ، من غير أن يتفكر في إعفائه من نسق التعاقب، وبذا يكون قد أجهز على المبرّرات التي دفعته إلى التقطيع، إلاّ إذا نظرنا إلى هذا التقطيع ـ تجاوزاً ـ على أنّه يقوم بدور مُحفزات القصّ!

أمّا لغته فهي تميل إلى التعبيري، بيد أنّها لم تنجُ من الأنساق التقليديّة المألوفة، فهل يعود السبب إلى أنّ رحلة العودة تقوم على التخييل، أي أنّنا كنّا أمام واقع نصيّ لم يرقَ إلى توهّج المرجع الواقعيّ، ولذلك فرضت تلك الأنساق نفسها على القصّ، مُفلتة من رقابة القاص، فأفقدتها الكثير من ألقها!؟ ومهما كانت الأسباب فإنّ " النابلسي " لم يُلق بالجمالي خلف ظهره تماماً، بل اشتغل على المُجنح ذي الأفياء والظلال أحياناً، كما في " ويحلو الكلام حتى يُصبح له طعم اللوز والسكر " أو " فانهمرت في داخلي الكلمات بروقاً ومطراً "! إضافة إلى أنّه وضع الاقتصاد اللغويّ نصب عينه ، حتى لا يقع في مطبّ الترهّل!

وعطفاً على ذاكرة المكان التي جاءت على لسان الشخصيّة المحوريّة حيناً، وعلى لسان أمّه غالباً، فإنّنا نتوهّم بأنّ القاصّ أفلت من يده فرصة ذهبيّة للاشتغال على مُفرداته، بشكل يرقى به من مجرّد حاضن يبيئ الأحداث إلى فضاء قصصي يندغم بمصائر شخوصه، ويقف معهم على قدم المُساواة كبطل، بل إنّنا نزعم بأنّ الاشتغال عليه لإكسابه حضوراً سحرياً كان في حدود الإمكان، إذ إنّ الاتكاء على ميثولوجيا المكان أو أساطيره كان سيخدمه في هذا الجانب!

وها هو " النابلسي " في الخواتيم يسترجع تلك الأيام التي قضاها بطله هناك، قافزاً بنا فوق الزمان، ليستعيد السارد صورة أم الذهب، تلك المرأة الاستثنائيّة التي لا تُنسى، فيأخذ حنينه بالارتهاج إلى تلك الأرض، التي خبأها الفلسطينيون في شغاف القلب على أمل العودة إليها يوماً، وبذلك يُحقق القاص قفلة مُدهشة ومُقنعة، لكنّها لا تكفي لتحويل العمل إلى بؤرة تفجير تكشف وتنير!

* سلمى :

وسلمى هذه هي الشخصيّة المحوريّة في قصّة " سامي محمود طه " الموسومة باسمها، فمن هي سلمى!؟ وما هي حكايتها!؟ هل ثمّة دلالات وراء اختيار هذا الاسم بالذات!؟ وهل هناك تقاطع بينها وبين ماشا الروسيّة، ما يُبرّر الكتابة عنها!؟ أسئلة كثيرة ـ لا شكّ ـ تشي بنجاح القاص في اجتراح عنوان يُحرضنّا على قراءة المتن بهدف معرفة المرامي الكامنة خلفه، والتأمّل ـ من ثمّ ـ في المبنى والمعنى، وتحرّي العلاقة العضويّة بينهما، بتفكيك النصّ إلى وحداته الرئيسة، والنظر في كل واحد منها على حدة، ثمّ النظر فيها وهي مُدرجة في سياقها، للوقوف بعلاقة كلّ منها بما قبل وما بعد!

القصّة تدور حول فتاة فقدت أباها وهي طفلة، لقد كانت آخر العنقود في الأسرة، كان أشقاؤها قد تزوجوا، وتفرقوا في منعرجات الحياة، ولذلك حملت عبء أمّها المريضة، لتنسى أحلامها عن الفتى الذي رأت فيه أنوار عمر سعيد، كانت العجوز مُتشبّثة بالحياة فقاومت طويلاً، وعندما رحلت كانت العروق البارزة في يد سلمى تُعلن بأنّها قد تخطّت ألق الشباب، وفي اجتماع عائليّ تقرّر أن تُقيم عند أخوتها الثلاثة بشكل دوريّ حتى لا تبقى وحيدة، فوقع اختيارها على شقيقها الأكبر بداية، لكنّ حادثة غريبة وقعت أمام عينيها دفعتها إلى مُراجعة قرارها، فمن شرفة منزل أخيها رأت عجوزاً باكية تقصد خرابة، وتُنادي على أبيها وأمها اللذين توفيّا منذ زمن طويل، ولمّا عرفت بأنّ العجوز كانت تُقيم بدار شقيقها، بيد أنّهم لم يُحسنوا مُعاملتها، فراحت

تقصد المكان الدافىء الذي احتضنها كلما وجدت سبيلاً إلى الخروج! لمّا عرفت حكاية العجوز ـ إذن ـ استقرّ رأيها على مُغادرة منزل شقيقها، لتعمل كمشرفة في دار للمُسنين، ولم تستجب لإلحاف الشقيق وزوجته عليها بالبقاء! فكيف بنى القاصُ عمارته القصصية لتنهض بالفكرة!؟

بقراءة ثانية للنصّ نُلاحظ بأنّ " الطه " لجأ إلى اسلوب السرد بوساطة الفعل الماضي، الذي يُحيلنا إلى ضمير الغائب الشهير " هو "! ويتوهّم الكثيرون بأنّ وصف أسلوبه بالسرد هو سبّة، في الوقت الذي يُشكل هذا السرد فيه الأساس للمستويات المتعدّدة للعمل الفنيّ، ثمّ أنّ الأساليب الأخرى الموسومة بالحداثويّ هي الأخرى تنضوي على السرد ولكن على طريقتها، بهذا المعنى فإنّ السرد لم يستنفذ مهامه بعد، ذلك أنّه ما يزال يحتل مكانه إلى جانب تلك الأساليب ، وعليه سيتساءل الكثيرون أين تكمن المعضلة إذن!؟ إنّ السرد هو أحد الأساليب الأساسيّة في القصّ، لكنّه اليوم تجاور مع أساليب أخرى، ما يُعطي القاصين الحق في الاشتغال عليها جميعاً، بل ويضع المسألة في خانة الواجب أيضاً، بيد أنّ البعض جعل تجربته وقفاً على هذا الأسلوب ، وفي هذه الحالة فقط نزعم بأنّ ثمّة مُشكلة، لأنّه سيُحيلنا ـ في المُجتبى ـ إلى رؤية تقليديّة أيضاً، وفي معرض التوضيح يُمكننا الاستشهاد بمقال نشره الدكتور" نزار بريك هنيدي " مُؤخراً في الأسبوع الأدبيّ، وجاء فيه على مُقاربة لقصيدتين كان الشاعر المعروف " ممدوح سكاف " قد نشرهما على تباعد، الأولى تنتمي إلى شعر التفعيلة، والثانية تنضوي في خانة قصيدة النثر، وفي القصيدتين جاء الشاعر على المُفردات ذاتها " الثورة، ماهية الشعر، ودور الشاعر "، بيد أنّ فحوى تلك المُفردات اختلفت في القصيدتين، وفي تحرّي الأسباب يُشير" الهنيدي " بحصافة إلى أنّ السبب يكمن في أنّ الشكل ليس مُجرّد ثوب يكسو العمل الفنيّ، بل أنّه يُحدّد رؤيتنا للعالم أيضاً، ولذلك تباين الفحوى بين القصيدتين !

ولأنّ المُستوى السردي يُحدّد الطابع الفنيّ للقصّة، فلقد استدعى زمناً فيزيائيّاً، تسيل سيالته من الماضي نحو الحاضر فالمُستقبل، من غير أن يتفكر القاص في إعفائه من نسق التعاقب!

أمّا لغته فهي تميل إلى التعبيريّ، إنّها لا تنشغل بالجمالي كليّة، و في الوقت ذاته لا تهمل هذا الجمالي بشكل كامل، وعليه فهي لا تنتمي إلى التيار الذي يرى مقتل القصّة في شاعريّتها، ذلك التيار الذي رفع لواءه الـ : د. " فؤاد مرعي " ، بيد أنّها لا تنشغل بالشاعري تماماً ، لنصنّفها في التيّار الثاني، الذي نادى به الناقد " وفيق خنسة "، في مطلع السبعينات من القرن الماضي، حين طالب بما يُشبه القصّة القصيدة، لهذا ستُغادر لغته المُستوى الأوّلي الخام باقتدار، إلا أنّها لن تُداني اجتراح الجديد في المُبتكر من سياقات أو علاقات، أو في النحت والتوليد والاشتقاق!

وفي الخواتيم يذهب " الطه " بنا نحو نهاية هادئة، حاول أن يجمع فيها البداية إلى النهاية ، لكنّها خلت من المُدهش الذي يتوافر على لحظة الكشف والتنوير، ربّما لأنّ القصّة ترسّمت خُطا الحكاية بحدود!

*** غرفتي الجديدة :**

في " غرفتي الجديدة " يأتي " عبد الغني حمادة " على حدث بسيط، فلقد أصدرت زوجة الشخصيّة المحوريّة في النصّ وأولاده قراراً غير قابل للاستئناف، يقضي بنقله إلى غرفة جديدة كانت قد بُنيت مُؤخراً، وعلى الرغم من إقراره بأنّها مُناسبة له، إلا أنّ قلبه ظلّ مع الغرفة القديمة، التي بناها حجراً بحجر، وأشرف على أدق التفصيلات فيها، حتى أنّه ما يزال يتذكر أسماء العاملين الذين أسهموا في إنجازها، ثمّ إنّها بحكم الزمن تضمّ

آلاف الذكريات، إنّ المُقارنة بين الغرفتين موضوعياً ستُرجح ـ من كلّ بدّ ـ كفّة الغرفة الجديدة بإنارتها الساطعة، وترتيبها، ونافذتها التي تُطلّ على باحة الدار، ناهيك عن أشعة الشمس التي لا تُبارحها صباح مساء، ولكن هل ستبقى نتيجة المُقارنة على حالها إذا أضفنا إلى الغرفة القديمة ذكرياته الماتعة، المحفورة برعاف القلب!؟ قد تكون غرفة مُتواضعة، وقد تفتقر إلى التهوية، لكنّه تزوّج فيها، وفيها أنجب أولاده، من نوافذها انطلقت زغاريد الفرح ذات يوم، وفي عتمتها ذرفت الدموع! فهل سيُقيّض له أن يحفر ذكريات جديدة في غرفته الحاليّة!؟ وها هي زوجته تُغلق عليه الدارة باعتذارها عن مُشاركته فيها، مُتعلّلة بالنوم مع ابنها المُدلّل، والتفرّغ للعبادة!

هكذا إذن ، وباختصار يُسرّ إلينا القاصّ بأنّ الإنسان هو ما اعتاده، أنّه ابن الألفة التي تتأتّى عن العشرة، وأنّه عدو للجديد الذي يجهله، قد يكون المبنى بسيطاً، وربّما يكون قد فضّل السهل من المعاني، إلاّ أنّه ـ إلى ذلك ـ تمكّن من اجتراح السهل المُمتنع، فهو على بساطته عميق عمق الحياة! ولكن ـ وفي الجانب الآخر ـ أليس هذا الإنسان هو ذاته الذي ارتاد المجاهل مسكوناً بلهفة الاكتشاف والتجريب!؟ ألم يقارع الأخطار في رحلته نحو الجديد، ليُؤسّس لمساره التطوّري الطويل!؟ ألا تنطوي كلّ فكرة على شيء من نقيضها على المستوى الفلسفيّ!؟

أمّا في التنفيذ، فنحن أمام ضمير المُتكلم مرّة ثانية ، ما يُحيلنا إلى الأساليب الحديثة، وعلى الرغم من أنّ المونولوج الداخليّ يسمح بشيء من الاستطراد، إلاّ أنّ القاص يميل إلى الاقتصاد في الحدث، وذلك بإعمال قانون الحذف والاصطفاء، حذف ما يراه عارضاً خارجاً عن الموضوع بحسبه، واصطفاء ما يراه جوهرياً، وإذا كان الزمن بمُجمله قد جاء فيزيائياً، إلاّ أنّه في التفاصيل لجأ إلى التقديم والتأخير، ما أتاح له الاشتغال على زمن مُنكسر، إلى جانب ضخّ المزيد من الصراع الدراميّ في المتن!

وبالوقوف على لغة القاصّ سنُلاحظ بأنّها جاءت على التوصيفي حيناً، كما في " هادئة كحقول القمح أوائل الصيف، واسعة كبحر بلا شطآن، مُريحة كأنثى بارعة في غزل القصائد الماجنة.. "، إلاّ أنّها راحت تنحو إلى التعبيريّ مع إيغاله في القصّ، فأخذت تميل إلى الاقتصاد تماشياً مع حدثها، وتحدّدت دلالاتها، فاتخذت سمتها نحو تلك الدلالات من غير تلكؤ، بيد أنّها لم ترق إلى الانشغال بالجديد من السياقات والمُبتكر، ثمّ إنّ تلمّس مُحفزات القصّ سيكون صعباً، لأنّ الحدث في القصة يعتمد على التذكر، والتذكر يُحيل إلى حدث داخليّ!

لقد وقف القاصّ بالمكان طويلاً، وقارن بين المكانين، ثمّ حاول أن يُضيف إليهما حضوراً نفسيّاً، إلاّ أنّه ظلّ في تناوله للجديد وصّافاً، فلم يرقَ به إلى مستوى الفضاء القصصيّ، فيما حالفه توفيق غير قليل في تناوله للقديم، وذلك حين لوّنه بذكرياته، وأضاف إليه من روحه الكثير، ولو أنّه نجح في كليهما، لكان الحديث عن المكان في مقام آخر!

ثمّ ها هو القاصّ يتوقف بقصّته عند حدّ مُعيّن، فهل أقدم على ذلك لاقتناعه بأنّه يُؤسّس لنهاية ناجحة لنصّه، أم أنّه عجز عن إنهائه بالشكل المطلوب، فاختتمه كيفما اتفق!؟ إذ يصعب الإقرار بأنّ الحدّ الذي توقف عنده يُشكل خاتمة بالمعنى الدقيق للكلمة، ولا يُمكن تصنيفها في خانة النهايات المفتوحة، تلك النهايات التي تتعدّد بعدد القراءات ربّما، ولهذا سيغيب المُدهش الذي يتوافر على المُفارق والصادم، لكننا لن نجرؤ على الادّعاء بأنّ مقولة القصّة ـ على ذلك ـ لم تصل!

*** البالونة :**

والبالونة لا تُحيل إلى القدرة على

التحمّل، أو إلى أنّ الكيل قد طفح بعد صبر، كما قد يتبادر إلى الذهن، بيد أنّ التفكر فيها كلعبة أيضاً قد لا يخطر في البال، ثمّ أنّ البعض غبّ القراءة قد يتساءل عمّا إذا كان النصّ مكتوباً للصغار، على الرغم من أن لغته تشي بالعكس! لقد تمكن " جميل سلوم شقير " من استدراجنا إلى قراءة متنه إذن، وهذا مؤشر أوّلي باتجاه نجاحه في تخيّر عنوان مثير للأسئلة، أي عنوان يتوفر على كمّ من الإيحاء والتحفيز والتشويق!

أمّا الأطروحي فيتلخص في حكاية طفل يشتري بالونة من البائع، وبمنطق الطفولة يُونسن بالونته تلك، ويُقارنها بالقمر، يُحادثها، ويحلم بشراء مجموعة منها، لترفعه إلى الأعلى، نحو القمر ربّما، وعندما تطلب إليه أن يفكّ وثاقها، يستجيب لطلبها من غير تردّد، ويقطع خيطها، فترتفع لتلتصق بالسقف، وإذا كانت بالونته الأولى قد انطلقت ذات غفلة نحو القمر، الذي يستقبل على سطحه أرواح الموتى كما أخبرته جدّته، فلماذا لا يُطلق الثانية نحوه، ويُحمّلها رسالة إلى عمّه الذي غادرهم، وبالفعل يطلب من أبويه إنزال البالونة، فيُنفّذ والده مطلبه، ليربط فتحتها بسلك معدنيّ رفيع، ويربط بالطرف الآخر للسلك رسالته، التي جاء فيها " عمّي الحبيب، مع أنك تركتنا وطلعت إلى القمر، أنا بعدني بحبك كثير..."

إنّ صوت السارد يحتل الموقع الرئيسيّ في المستوى السرديّ، الذي اتكأ على الفعل الماضي، مهيمناً على الحدث والشخوص، على الرغم من أنّ القاصّ حاول أن يوهمنا باستقلاليّتها، ولذلك فإنّ العناصر الأخرى ستدور في فلكه، فيجيء الزمن فيزيائيّاً، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، من غير أيّ لعبة فنيّة، تعفيه من التتابع، أو تُزاوج بينه وبين أشكال أخرى للزمن، أشكال حديثة طبعاً!

وبمقدار ما يبدو النصّ سهلاً في قراءته الأولى، بمقدار ما يتكشف عن المُشكل في الاشتغال على تأويل الخطاب للوقوف على حقوله الدلاليّة، ذلك أنّنا إذا عاملناه مُعاملة أدب الأطفال، فإنّه سيستحضر أدواته المُحتكمة إلى منطقه الخاصّ، ما يُذكرنا بمقولة " جبران خليل جبران " التي تذهب إلى أنّ كلّ طفل ينطوي في دخيلته على عالم خاص يصعب اكتناهه، والتحرّي في أعماقه القصيّة، أمّا إذا تعاملنا معه على أنّه نصّ مكتوب للكبار، فإنّ مقولة العمل ستشكل على القارئ، ناهيك عن تعثر النمذجة، فهل أراد القاصّ التأكيد على أهميّة الحلم للإنسان مثلاً؟ أم أنّه أراد أن يُقدّم نصّاً تسجيليّاً عن الطفولة!؟

لقد اشتغل الـ " شقير " على لغة النصّ بتبصّر وتؤدة، فجاء أكثرها على التعبيريّ المُقتصد، ولكي ينأى بنصّه عن الترهّل مارس عليه نوعاً من الاقتصاد اللغويّ، فتوفرت على دقة في الدلالة، ثمّ إنّه حاول التوفيق بينها وبين منطوق الشخوص، وبخاصة في المقاطع التي تضمنت حواراً على لسان الطفل، إذ عمد إلى الفصيح المُبسّط، ربّما لأنّه حرص على التخفيف من ارتهان الأصوات الثلاثة " الأب، الأم، الطفل " للسارد المجهول لكن المهيمن!

وعلى الرغم من بساطة المبنى، فإنّ القاصّ نجح في اجتراح نهاية غير متوقعة، ففاجأنا باختتام ينتمي إلى المُستوى التخييلي المُدهش والمُقنع بآن، فهل نجح " جميل سلوم شقير " في إعادتنا إلى طفولتنا، وهل حقق النصّ المتعة، التي تشكل الشقّ الثاني من وظيفة الفن إلى جانب المعرفة بحسب " هوراس "!؟

* عندما بدأت أطير :

يتخلق الخطاب الأنثويّ في مُستويَيْن على الأغلب، الأوّل صارع يتشكّى ظلم رفيق العمر، ويكاد يُشكل مُعظم هذا الخطاب، والثاني مُتماه مع الرجل ينشد علاقة حبّ يتغنى بها، علاقة تقوم على المُساواة، مُتناسياً ذكوريّة المنظومة المُؤسّسة لتفاصيل العلاقة بين الذكر والأنثى، والتي تحيل إلى الامتثال، أي إلى مفهوم الطاعة! على أنّ الإنصاف يدفعنا إلى التذكير بأنّها - أي الأنثى -

اشتغلت في بعض الأحيان على الشأن العام، بيد أنّ " هدى الفيل " تنسج خطاباً آخر في قصّتها، أو على الأقلّ في النصف الأوّل منها، لتتراجع عنه في الخواتيم!

وبتفكيك العنوان تقوم مُفردة " عندما " بتحديد البداية باعتبارها ظرف زمان، وتتبعها مفردة " بدأت " التفسيريّة، فيما تذهب مُفردة " أطير " نحو التحرّر، ويحمل التحرّر ألقاً خاصّاً في النضال التي خاضته المرأة في سبيل حقوقها المهضومة، فهل سيُقدّر للشخصيّة المحوريّة في المتن أن تطير!؟ وأين ينتهي الواقعيّ ليبدأ التخييل!؟ سؤال كهذا سيتوالد بصيغ مُختلفة، ليشي بنجاح القاصّة في اختيار عنوان مُحفز، عنوان يُشكل عتبة نصيّة، من غير أن يكشف أسرار النصّ دفعة واحدة، تاركاً مسافة بينه وبين مادته لمصلحة التشويق!

ويتناول الموضوع " سماء " نموذجاً للمرأة التي أضحت ملكَ يمين الرجل، من غير أن تترتّب لها حقوق عليه، فراح يُتابع مُغامراته العاطفيّة، دون أن يُكلف نفسه عبء الحفاظ على سريّة هذه العلاقات، ولذلك فهي حاقدة عليه، غاضبة لجناحها المهيض وكرامتها المُهانة، إنّها تتمنى لو كانت امرأة صعيديّة، لأنّ الصعيديّة قبل مئة عام كانت تذبح زوجها في فراشه، إن أقدم على جرحها في كرامتها، وتجري بعدها نحو حقل الذرة، لتُمزق قميصها عن صدرها، وتُطلق صرخة مُنتشية كلبوة! إلا أنّها ـ أي سماء ـ بدلاً من ذلك تُسرع ـ وهذا تصرّف غير منطقيّ، يفتقد إلى القدرة على الإقناع ـ نحو عشيقته "ميم "، لتُخبرها بأنّها ليست المرأة الوحيدة في حياة زوجها، ثم تنطلق الاثنتان نحو السيدة " نون "، التي كانت تجهل بأنّ حبيبها مُتزوّج، وعندما عرفت، أخبرتهما بأنّ هناك رابعة اسمها " ع "، وهي طالبة في الثامنة عشرة من عمرها ما تزال! ليُخيّم الصمت على النسوة الثلاث، وفجأة راح صوت القرع على الباب يرتفع، ودخل الزوج، الذي راح يرمق زوجته باحتقار!

أمّا ما حدث بعدها فيختلط فيه الواقع بالخيال، فعبر ذهن ملتاث، رأت " سماء " زوجها الذي وسمته بالأمير، يحتضن المرأتين، اللتين أخذتا تخلعان ملابسهما، فأغمي عليها في ردّة فعل مُباده ، لتفيق في مشفى للأمراض العصبيّة، كان زوجها واقفاً مع الأطباء والمُمرضين يُؤكد استعداده لدفع تكاليف العلاج، وبدل أن تنتهي القصّة عند هذا الحدّ الدال، تابعت القاصّة السرد في اشتغال على المجاز، لقد أرادت أن تكسر سطوة الواقعيّ بالمُتخيّل، وهكذا عندما استفاقت " سماء " ، ولم تجد أحداً في المكان، راحت تغذّ السير نحو قاسيون، نحو شجرتها التي كانت تراها كلّ يوم من شرفة منزلها، وفي عبّ تلك الشجرة شعرت بأنّها أضحت ذات جناحين، فأبعدت فكرة قتل الزوج عن ذهنها، وشرعت بالطيران، ثمّ أخذت تُناجي " سديري " حبيبها الذي خبّأته في صدرها ، لتُباغتنا ـ من ثمّ ـ بأنّ " السديري " هذا الذي هيمن على قلبها، هو ذاته زوجها الأمير القاسي الذي راح يخونها بلا حساب، فهل كان الأمير قدرها، وهل حكم عليها بأن تعيش هي كجارية مرميّة عند قدميه!؟

وفي التنفيذ لجأت القاصّة إلى ضمير المُتكلم، نحن إزاء مونولوج داخليّ يستقرىء الحدث كما تُصوّره الشخصيّة المحوريّة، حتى أنّ شخصيّة الزوج غير موجودة بالفعل إلا في النصف الثاني من المتن، أي عندما يدخل على النسوة في منزل " نون "، وبالتالي فإنّ الصورة التي رُسمت له جاءت من خلال السارد، أي من خلال الزوجة، لكنّها ـ أي القاصة ـ لم تنجح في توليف بقيّة العناصر لتنسجم مع البنية السرديّة، إذ اعتمدت الكشف التدرجيّ عن الحدث بقصد التشويق، إنّ التدرّج يقوم على التعاقب، لذلك جاء الزمن فيزيائيّاً تقليديّاً، على الرغم من أنّ المونولوج كان يُتيح لها تحقيق المزيد من التشويق، أي من التوتر الدراميّ، لأنّ الذاكرة تعتمد تداعيّاً حرّاً يسمح باللعب على التقديم والتأخير في

الأجزاء من جهةَ، ناهيك عن إمكانيّةَ اجتراح زمن مُنكسر ينسجم مع ضمير المُتكلّم من جهةً أخرى!

لغة " الفيل " تعبيريّة حينما يستغرقها السرد، بيد أنّها مسكونة بالجماليّ أيضاً، ولذلك فهي تَميل إلى الشفيف والمُجنح بظلاله وتوريانه، فللكراهية زبد يطفو في قلب " سماء "، وشعلة الغضب تضخ دخانها في عينيها فلا ترى سوى بلادتها وعجزها واستسلامها، وهي تطلّ من عليائها على شرفتها فيما جوقة العصافير ترفرف فوقها!

بيد أنّها لا تقع في فخّ الإنشاء المجّاني تحت إغواء هذا الجماليّ، بل تميل إلى الاقتصاد اللغويّ، وعليه فنحن إزاء لغة دالّة تتطابق مع مدلولها!

أمّا الخواتيم فلقد أزفت ـ بحسبنا ـ عندما انتهى الأمر بالشخصيّة المحوريّة إلى مشفى الأمراض العصبيّة، لكنّ القاصّة كان لها رأي آخر، فاستمرّت في السرد، مُختتمة متنها بالطيران، إلا أنّ الإشكاليّ هنا تجلى في أنّ طيرانها هذا لم يكن بقصد التحرّر من قيودها الاجتماعيّة، بل انتهى إلى معاتبة الزوج، أي أنّها تراجعت عن خطابها الغاضب الذي وسم البدايات، واسترسلت في خطاب مُستعطف ومتألم في ما يُشبه النكوص نحو الخطاب الأنثوي التقليديّ، فأعطت لنهايتها صفة الإدهاش لا الإقناع!

*** إرهابي:**

كثيرة هي الإحالات التي تدفعنا إليها قصّة " الإرهابيّ "، إذْ يحضر بعض ما يجري في الساحة الأفغانيّة أو العراقيّة أو الصوماليّة، وقد تعود بنا الذاكرة إلى الحادي عشر من أيلول بأحداثه العاصفة، أو تستحضر الصورة الشائهة التي راحت تترسّخ في الغرب عن الإسلام! فما هي حكاية هذا الإرهابيّ!؟ وإلام ستقودنا القاصّة " هيفاء بيطار " في نصّها هذا!؟

نحن نعرف بأنّ الكلمة في إفرادها تذهب بنا إلى احتمالات شتى، فكيف إذا كان الذهن مُولعاً على الغرائبيّ المُرتبط بمفردة مُعيّنة!؟ ما يشي بجلاء إلى نجاح القاصّة في الإحالة إلى عنوان يُشكل عتبة نصيّة مُمهّدة، من غير أن تغفل عن الإيهام والتحفيز والتشويق، الذي يشترطه العنوان لتحريض القارىء على قراءة المتن!

أمّا الحكاية إذا أعدنا كلّ شيء إلى نصابه، فتتلخّص في الوقوف بتفاصيل مُحدّدة ومُنتقاة من حياة موظف بسيط في البريد، تصرّمت حياته في القيام بوزن الطرود البريديّة وختمها، ما يُشعره دوماً بالصغار والضآلة، وتشاء الظروف أن يُعرض عليه العمل كحارس لمجنون يتحدّر من أسرة ثريّة بأضعاف راتبه، فيقبل في التوّ، أمّا كيف نما حقده على الشاب بسبب من ثرائه، وفقره هو على الرغم من أنّه صحيح الجسم والعقل!؟ وكيف قادته مُعاملة مُديره القاسية إلى ضرب المجنون!؟ فهذا ما لم يكن يملك له إجابة! ولكنّه ـ إلى ذلك ـ لم يكن يتصوّر أن يصل الأمر به إلى ضربه بوحشيّة، كادت أن تودي بحياته! لذلك سارع إلى طلب سيارة الإسعاف، وقام بنقله إلى المشفى، ثمّ راح يتساءل عن السبب الذي دفعه إلى ضرب المجنون، ودهمه الاكتشاف المخيف! لقد عاش حياته في ظلّ القهر والظلم والتهميش، وراح يُسقط قهره على الشاب المسكين! هناك من سرق منه حياته إذن! وها هو يعيش الندم، ويُقرّر أن يُعوضّ الشاب إذا قُدّر له الشفاء!

مرّة أخرى بحكم السرد التقليديّ المُستويات المتعدّدة للعمل، ولكي تُحقق العناصر المُكوّنة نقطة تقاطع، اشتغلت القاصّة على زمن فيزيائيّ ينسجم مع السرد، ولكنّها إدراكاً منها لمأزق هكذا زمن، أعفته من نسق التعاقب، إذْ لجأت في التفاصيل إلى التذكر، الذي يُتيح لها الاشتغال على زمن مُنكسر، وذلك لضخّ توتر دراميّ إضافيّ في النصّ عبر التقديم والتأخير من جهة، وسدّ المنافذ

على رتابة السرد من جهة أخرى، ذلك أن استعادت الشخصيّة المحوريّة أجزاء موغلة في القدم من حياتها، دون أن تُخلّ تلك الاستعادة بمفهوم القصّ كجنس أدبيّ شديد الانضباط في زمنه!

أمّا لغة القاصّة فهي لغة متوترة ومتواترة، تعتمد جملاً قصيرة تتوالى لاهثة مع الإيغال في القصّ، وهي تحتكم إلى اقتصاد لغويّ يحول بينها وبين الترهّل، ثمّ إنّ العمل في عمومه لا يغفل قانون الحذف والاصطفاء، إن في اختيار لحظة المُفارقة، لبناء العمل الفنّي عليها، أو في الاشتغال على التفاصيل، حتّى نتحصّل في النهاية على نصّ مشدود ومُنضبط !

لقد اتكأت القاصّة على الفعل الماضي الذي ينتظم النصّ، في مُحاولة لإسناد دور مُحفزات القصّ إليه، فيما راحت الخواتيم تنحو إلى ما يُشبه الوعظ ، مُلقية بظلّ من النسق الحكائيّ عليها، إنّها تخلو من المُدهش، الذي يتوافر على المُفارق والصادم، ربّما لأنّها تقوم على أفعال تأمليّة تفترض إيقاعاً وتيداً، بيد أنّ التفكّر في البدائل سيوصلنا إلى قناعة مفادها أنّ النهاية ـ على ما أوردناه من مُلاحظات ـ تتوفّر على قدر كبير من الإقناع!

* اليباس :

ولا شكّ في أنّ مُفردة كاليباس ـ على إفرادها ـ قد تُحيلنا إلى نضوب في المشاعر، وتكلّس يغلّ الروح، إنّ الكلمات المُفردة تنطوي على حيز كبير من الدلالات كما أسلفنا، ذلك أنّها لا تكون بعد قد أدرجت في سياق ما يُكسبها معنى مُحدّدا، وينأى بها عن الدلالات الأخرى!

لكنّ القاصّ يُفاجئنا بأنّ العنوان يذهب نحو العقم ، لقد حقق العنوان غرضه، إذ دفعنا إلى قراءة النصّ، صحيح أنّ التكلّس والصمت النفور يُهيمنان على حياة الشخوص داخل المتن، بيد أنّ الأسباب اختلفت عمّا ذهبنا إليه لأوّل وهلة، وبذلك فإنّ " باسم عبدو " يكون قد نجح في انتقاء عنوان دال ومحفز!

أمّا الموضوع فيذهب بنا نحو الاجتماعيّ، إذ يترسّم العلاقة بين زوجين بما هما قطبا الوجود، لكنّ المتن سيكشف لنا بأنّ تلك العلاقة تنتمي إلى مُجتمع مُحدّد، مُجتمع تراتبيّ تظلّه منظومة ذهنيّة ذكوريّة، وبهذا المعنى فهو تنويع على مواضيع سلفت، لكنّها تأتي عليه من زاوية مُختلفة في الرؤية!

لقد تسرّبت أخبار عن الزوج إلى زوجته، فداخلها الشكّ، وأخذت تتحرّى عنها، أمّا العقم فلقد لعب دوره في تشكيل العلاقة بينهما، فأسلمها إلى سأم مُقيم، وكان أن لجأت الزوجة إلى شيخ يكتب الحجب، لعلّ اليباس ـ الذي حوّل البيت إلى ما يُشبه المقبرة في صمته وخوائه ـ يُغادره، ولمّا لم تتحصّل على نتيجة، حوّلت مقالات الزوج وقصصه وكتاباته إلى حزام على هيئة بطن امرأة حامل، لتدّعي الحمل، ولتنتهي القصّة بحوار عقيم بينهما!

وفي التنفيذ لجأ القاصّ إلى ضمير المُتكلم، ليُحيلنا إلى الأساليب الحديثة، التي تسمح له باستبطان الجوانيّ العميق للشخصيّة المحوريّة التي أسندها إلى الرجل، بيد أنّه لم يستثمر حالة العقم كما ينبغي، ذلك أنّ الحاجة إلى طفل ينبغي أن تحتلّ مساحة واسعة من تفكيره، فتحفر في أعصابه، وتحكم سلوكه مع زوجته، وسيكون وقع الحالة أقسى على المرأة، لأنّه سيشعرها بالانكسار بحكم المجتمعيّ الضاغط، ناهيك عن إحساسها بالنقص إزاء النسوة الأخريات، وعليه فإنّ إقدامها على سلوك المُواجهة التي جاء عليها المتن لم يُقنعنا!

لكنّ التناقض ما لبث أن أطل برأسه، لأنّ القاص اشتغل على زمن فيزيائيّ تقليديّ، يسير وفق نسق متتال، ولم يعتمد أشكالا أكثر تلاؤما مع المونولوج الداخليّ، فالمونولوج كتداع حرّ يسمح له بانتقاء ما يراه جوهريا، وذلك

بالاعتماد على قانون الحذف والاصطفاء، وبالتالي فهو يُتيح الاشتغال على زمن مُنكسر يقوم على ترتيب قصديّ للأجزاء، ويلخّص مقولة العمل بشكل مُضمر، لقد حاول القاصّ اللجوء إلى التذكر في البدايات، لكنّه أهمله في ما بعد، ولم يستثمره كما ينبغي!

إنّ موضوعاً كهذا سيلحّ عندما يفرغ الإنسان ممّا يُشغله، ولذلك فهو سيضغط على الذاكرة قُبيل النوم مثلاً، ما يعني أنّ كثيره سيُحيل إلى المُغلق من الأمكنة، وبما أنّ المرأة تقضي وقتاً أطول في المنزل، فإنّ التوتر سيطالها أكثر، وسيكون إحساسها بضيق المكان على رحابته أوضح، بشكل يُتيح للقاص الاشتغال على جماليّات المكان، وإشراكه في الحدث عبر تلوينه بما يعتمل في النفس من نوازع، للارتقاء به إلى فضاء قصصيّ!

أمّا لغة النصّ فهي تميل إلى التعبيريّ، لقد غادرت اللغة المستوى الأولي الخام المُؤسّس لوظيفة التواصل، بيد أنّها لم تنج من الترهّل، ذلك أنّ الشخصيّة المحوريّة أسهبت في حلم يقظة راودها، فتخيّلت أنّها تقوم بحمل الزوجة عبر الأزقة والأسواق، فيما أخذ الناس يُبيّنون مواقفهم المتناقضة من فعله، وابتعد هذا الحلم ـ أكثر فأكثر ـ عن المنطقيّ عندما وضع اغتصاب الزوجة في مغازيه، وهي ـ إلى ذلك ـ لم تنج من الركاكة أو حتى من الخطأ، كما في " ففي غير ما مرة " أو " وتكوني الشهيدة الأولى " أو " لكني ترددت في الإفصاح عمّا تبقى من هواجس "!

وفي الخواتيم لجأ القاصّ إلى حوار حاد، يصف فيها الرجل زوجته بالشوكة، فيما تذهب هي إلى أنه هو العقيم، وأنها هي الحكيم، من غير أن يكون لكلامها سند واقعي، وهي نهاية تفتقد إلى الإقناع بسبب من طبيعة الموضوع، ناهيك عن أنّها تخلو من المدهش، الذي ينضوي على المفارق، لتُشكل لحظة كشف وتنوير!

* الغربة :

في " الغربة " يقصّ علينا " إبراهيم خريط " قصّة رجل اسمه صابر العامري، صابر هذا راح يستعيد محطات العمر، فاكتشف أنّه وحيد، لقد فقد أصدقاءه وأترابه في ظروف مختلفة، لكنّ الرسائل الجداريّة التي تركوها ذات يوم على طرفي بابه، من مثل جئنا ولم نجدك، أو السهرة اليوم عند (س)، أو موعدنا كما هو فلا تنسَ، تلك الرسائل التي أضحت اليوم جزءاً من ماض بعيد، ألهبت مشاعره، فراح يستعرض مصائر أصحابها، كان الموت قد اختطف (س) ذات فجأة، فيما غادر (ج) إلى أقطار النفط، لكنّ حادث سير أودى به قبل أن يُحقق شيئاً من أحلامه، أمّا (ن) فلقد انتهى إلى السجن كسجين سياسيّ، ولم يجرؤ أحد على السؤال عن مصيره، كان البعض منهم قد انسلخ عن واقعه، فاشتغل (ع) في التعهدات، وأخذ يرتدي الملابس المستوردة، ويرافق عليّة القوم، واستغل (ص) نفوذه الوظيفيّ، ليمارس أعمالاً مشبوهة! كلهم إذن انسربوا في منعرجات الحياة، وتركوه للتوزع، ولم يكن حاله مع الأقارب أفضل، ولذلك راحت غربة داخليّة تعصف بالنفس، وبضغط من هذه الغربة أقدم على عمل غرائبيّ، فلقد قصد مكتبة، وطبع نعياً بوفاته ، ثمّ ألصقه على جدران المدينة، ليفيق صبيحة اليوم التالي على حركة غير عاديّة في شارع بيته، كان الجيران يُنظفون الرصيف استعداداً للعزاء، وانبعث صوت مُقرىء من جهاز تسجيل، لكنّ الجميع تفاجؤوا بأنّه ما يزال على قيد الحياة، فتفرّقوا غاضبين، ولم يستجيبوا لنداءاته المُستعطفة، لقد كان بحاجة إليهم، ولذلك ابتدع حكاية النعية، بيد أنّه بعد قليل كان يقف وحيداً مرّة أخرى!

إنّ بطل الـ " خريط " إشكاليّ بحسب لوكاتش، فهو يبحث عن القيم في وسط مُنحل، لقد فشل في استعادة ماض مورق، فنعى نفسه ليجبر الآخرين على الالتفات إليه، إلا أنه

أخفقَ ثانيةً، فهل كان يُشير إلى حالة الموات التي كانتْ تتلبّسه بسبب من غربته تلك! لقد كسر القاصّ الواقعيّ غير المرضي لبطله بالمُتخيّل، فأنجز نصّاً مؤثراً، وعلى درجةٍ كبيرةٍ من الحساسيّة!

أمّا في التنفيذ فلقد عمد القاصّ إلى الفعل الماضي، الّذي يُحيلنا إلى ضمير الغائب " هو " ، نحن إزاء سرد تقليديّ إذن، وهذا السرد يُشكل مُستوىً خاصاً يحكم المُستويات الأخرى، لهذا جاء الزمن هو الآخر فيزيائيّاً تقليديّاً، يتجّه من الماضي نحو الحاضر فالمُستقبل، ولكي يُحرّره من نسقه المتعاقب، اشتغل على زمن مُنكسر بالاعتماد على ذاكرة صابر العامري التي راحتْ تستعيد ذكريات الماضي، لقد كسرتْ هذه الاستعادة رتابة السرد من جهةٍ، وضخّتْ في المتن توتراً إضافيّاً عبر اللعب على التقديم والتأخير في الأجزاء من جهةٍ أخرى، ناهيك عن التنويع في الزمن!

بيد أنّ اللقطةَ الذكيّةَ التي تسجّل للقاص هي لقطةُ النعيةِ، على الرغم من توضّعها في خانةِ اللامعقول، ذلك أنّها كانتْ تعبيراً عن جدليّةِ الجذب والنبذ، لقد نبذ المُجتمع صابر العامريّ، وعندما حاول جذب المُجتمع إليه كانتْ النتيجةُ إخفاقاً ذريعاً!

أمّا لغةَ القصّ فهي تميل إلى التوصيفيّ حيناً، كما في " مصابيح الشوارع شموع هزيلةَ " ، بيد أنّها تتحوّل إلى التعبيريّ مع إيغاله في القصّ، هي لغةَ رصينة، لكنّها ـ إلى ذلك ـ تشكو شيئاً من الإطالةَ، ما يعني تراخياً في قانون الحذف والاصطفاء!

لقد اشتغل القاصّ على المكان بحدود، وحاول أن يُضيف إلى حضوره الواقعيّ حضوراً نفسيّاً، سواء عندما تطرّقَ إلى وصف بيتِه من الداخل، أو عندما تقاذفته الأزقةَ والشوارع، بيد أنّه لم ينجح في تحويله إلى فضاء قصصيّ، على الرغم من أنّ الموضوع كان يسمح بذلك!

أمّا النهايةَ فلقد جاءت هادئة، ربّما لأنّ النعيةَ استأثرتْ بالإدهاش، ولم تترك للقاصّ اجتراح موقف يفوقها في التأثير! فأحالتنا إلى عنوان مُحفز، إذْ إنّ التأويل قد يذهب بنا نحو غربةَ حقيقيّةَ حينما نرتحل بعيداً عن الوطن، فيما ذهب القاصّ نحو غربةَ من نوع آخر، غربةَ أقسى وأمرّ!

*** الحكايا المنسيّة :**

في " الحكايا المنسيّة " يُحاول الـ : د . " حسين علاّم " ترسّم النثر الحكائيّ العربيّ القديم، مُمثلاً بـ " ألف ليلة وليلة " درّةَ هذا النثر، فهل نحن بصدد حكايات ، أم أنّنا إزاء نصّ يتوزّع على لوحات قصصيّة، يتخللها خيط حكائيّ ليلمّها في وحدة ضمنيّةَ!؟

تذهب " الحكايا " كجمع حكاية إلى مجموعة من الحكايات، فما هي طبيعة تلك الحكايات!؟ وعمّا تدور!؟ وهل يجمعها جامع!؟ إنّ مُفردةَ " المنسيّة " قد تكون إجابة على تساؤلاتنا ، لكنّها بدورها تُحيل إلى أسئلة أخرى، ولعلّ السؤال الرئيس هنا هو لماذا توضّعتْ الحكاياتَ في خانة النسيان!؟ هل تمّ تناسيها لأنّها تتصدّى للمسكوت عنه!؟ ولكنّ القصص جميعها تتناول المسكوت عنه والخبيء، وعليه ألا يعني ذلك بأنّ القاصّ نجح في استدراجنا إلى قراءة النصّ، وذلك عبر التحفيز الذي توارى خلف المسافة المُفترضة بين العنوان والمتن لمصلحة التشويق!؟

في اللوحةَ الموسومةَ بـ " الفتى المغناطيس " يأتي القاصّ على حكايةَ شاب مليح أصيب بداء غريب، إذْ اكتسب جسمه خاصيّةَ المغنطةَ، فراح يجذب الأجسام إليه، ولمّا مرّ بجوار قصر الملك، أبصر حارساً يقظاً، لكنّ خنجر الحارس طار ليلتصقَ بجسمه، فأمسك بالخنجر ليُعيده إلى الحارس، إلاّ أنّ الحراس جزعوا، مُتوهّمين بأنّ الشاب

كان ينوي قتل الملك، فارتفعت أصواتهم، وهاج الجند، وأجهزوا على الشاب المُحبّ للملك! ذلك أنّ من يقترب من السلطان لن يأمن شرّه!

وفي لوحة " الملك ذو الرأسين " يقصّ علينا حكاية ملك برأسين، أحدهما عادل ورحيم، والثاني ظالم، فتفكر وزيره في التآمر مع رأسه الظالم، إلا أنّ الملك تخوف من النتائج بسبب من اشتراكهما في بدن واحد، ولمّا وجد الوزير مخرجاً لهذه المعضلة، سارع إلى أحياء الصعاليك، واتفق مع أحدهم على المهمّة، فأجهز على أحد الرأسين، لكنّ الأمر اختلط عليه، ولم يعد يعرف إن كان قد قطع الرأس المطلوب، فعاد وقطع الثاني أيضاً! ربّما لأنّ السحر قد ينقلب على الساحر في أيّ وقت!

أمّا في لوحة " الأعرابيّ الأحمق " فيأتي على حكاية أعرابيّ سأل أبا ذرّ أن لماذا لا يخرج على الناس شاهراً سيفه، وهو أفقر الناس! فردّ عليه أبو ذرّ: يا أحمق، لو كنت أملك سيفاً لكنت الأغنى، ألا ترى أنّ أصحاب السيف هم اليوم ذوو المال والسلطان!

ثمّ يأتي في " الفزاع المخدوع " على حكاية فزّاع سئم مهنته، فغادر مكانه إلى المدينة! كان سكانها يشكون من غربان تطارد الناس، وتأكل قوتهم، فطلبوا منه أن يخلّصهم منها، ووعدوه بأن يجدوا له عملاً مناسباً إن فعل، ولمّا أنجز المهمة، تراجعوا عن وعدهم وأحرقوه! لأنّ المعروف في غير أهله لاتؤمن عواقبه!

وفي لوحة " الفلاح " يقصّ علينا حكاية فلاح غادر أرضه ذات محل، وعمل في المدينة عند موسر أوكل إليه إطعام كلبه " كيلو غراماً " من الكبد، فاختلس الفلاح نصف الكمّية بداية، ثم استأثر بالكمّية كلها، فهزل الكلب، وانتبه صاحبه لحالته، فتشاجر مع الفلاح، لكنّ الكلب هاجم الأخير، وأجهز عليه!

فيما يأتي في لوحة " جوع.. جوع " على حكاية رجل عانى من الجوع الأمرين، وعلى الرغم من الأكل المستمرّ لم يشبع، ولمّا خرج إلى الشرفة مُتفكراً في السر، طالعته مناشير ومُلصقات كُتب فيها بأنّ البلاد رُشّت بغاز يؤدي إلى جوع مزمن، وذلك لكيّ يُجنّب الحاكم شعبه العزيز مشقة التفكير! ربّما على مبدأ أنّ الجائع لا يملك الوقت للتفكير في ما هو أبعد من اللقمة!

وفي لوحة " الجنيّ " يأتي على حكاية رجل مُشعث اتكأ إلى عمود كهرباء عند المساء، فسأله طفل عمّا إذا كان يسكن العمود، ولمّا أجابه بالإيجاب، وتقدّم من الطفل مُمازحاً، غلبه الابتسام، فضحك الطفل الخائف، وقال: لقد تبسّمتَ .. أنت لست جنيّاً! فسارع الرجل إلى المقهى، واندس بين جموع العاطلين عن العمل خوف الوشاة، الذين قد ينالون منه عند المخبرين!

أمّا في لوحة " الحائط " فيقصّ علينا حكاية حائط قديم، عمد إلى الهرب من المعاول التي راحت تنهال عليه بقصد الهدم! لقد شهد في تاريخه الطويل الكثير، لكنّه الآن مُصاب بالتوزع والحيرة لأنّه لا يعرف أين يذهب بنفسه، ولمّا سمع صراخ البشر على إثر وقوع طفل في البئر، وطلبت إليه طفلة أن يجد حلاً لمُشكلة وقوع الأطفال في البئر أثناء اللعب، فرح لأنّه ما يزال مفيداً للآخرين، وأسرع إلى البئر ليردمه بجسمه!

وفي اللوحة الأخيرة يأتي على حكاية ملك قرّر تقليد فرد من رعيّته وسام القناعة، لكنّه تفاجأ بأنّ علماء البلد قد هربوا إلى عدوّه، الذي استقوى بهم، وراح يسلخ الولاية تلو الولاية منه، وتفاجأ بأنّ الشعراء قد تفرقوا ، فانتهى بعضهم إلى السجن، بينما انتهى آخرون إلى الجنون، وتذكر بأنّه أعمل القتل في البعض! وكان أن توقف البقيّة عن قرض الشعر لصالح العمل في مسح الأحذية، ولمّا هدّد وزيره بالقتل إن لم يُحضر له أحداً يُقلّده الوسام، جاءه برجل أعمى وأبكم وأصمّ، فقلده

الملك الوسام، لكنّ الأعمى سارع إلى دسّه في فمه، وعندما فوجيء بأنّه لا يؤكل رمى به في وجه صاحبه، بين دهشة الناس وخوفهم عليه!

وبشيء من التأمّل نجد أنّ القاصّ اشتغل على القصّ بروح الحكاية، فحققت كلّ لوحة شيئاً من الاستقلال، لكنّها اندغمت في وحدة موضوعيّة داخليّة، وحضر التاريخيّ حضور اللحمة في السدى، إلا أنّ الـ : د . "علام " لم يكن بصدد توثيق هذا التاريخيّ، بل كان يستنطقه في إسقاط تتسع دوائر مرموزه لتشمل الحاضر!

ولا شكّ أنّ كتابة كهذه تتيح لصاحبها التحايل على مقصّ الرقيب، لأنّها تتصدّى لعلاقة الحاكم بالمحكوم، وهي ـ إلى ذلك ـ لا تغفل القصور الذاتي للبشر المعنيّين بالأمر، ولا تمفصل الحالين مع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، ثمّ إنّها تتيح له الاشتغال على شكل جديد يستثمر الموروث، ويُعيد بناءه بشكل مُغاير، إذ ما الفرق بين المتن في " قصّة حائط " وبين أي رواية تنتمي إلى تيار الواقعيّة السحريّة مثلاً!؟

على هذا الأساس سنشهد عنعنة تُحاكي المأثور الحكائي، وانسجاماً مع هذا المأثور سيلجأ القاصّ إلى أسلوب السرد، ليُحيلنا إلى وحدات حكائيّة تبنى على الفعل الماضي، ثمّ إنّ المُستوى السرديّ سيحكم بقية المُستويات، فينتج ـ في المجتبى ـ زمناً فيزيائيّاً داخل كلّ وحدة، وإن كان القاصّ قد أسقط عنه التحديد الرقمي ، ربّما في مُحاولة لأسطرته، أمّا اللّغة فستجمع بين البسيط والجميل في تماه مع لغة الحكاية، لكنّه لن يوغل في الديباجة خوف الترهّل، وسينأى عن وحشيّ الكلام الذي انتهى إلى متحف اللغة، بحكم التطوّر الذي ساسها عبر الزمن، ثمّ إنّه لن يأتي على نهايات وعظيّة، بل سيشرك القارىء في استشفاف العلاقة بين الخطاب والتأويل، ولذلك ستتعدّد الخواتيم بتعدّد اللوحات لتُتاخم النهايات المفتوحة!

ربّ قائل ولكنّ الـ : د " علام " لم يأت بجديد، وأنّ زكريا تامر أو حيدر حيدر أو جمال الغيطاني ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ قد سبقوه إلى استلهام المادة التاريخيّة ، إلا أنّ الأوّل ـ كما نعلم ـ تعامل مع المادة التاريخيّة تعاملاً فانتازياً، إذ قام باستحضارها وحاكمها وفق منطقه، فيما صهرها الثاني في معمله الداخليّ ـ إذا جاز التعبير ـ ثمّ أعاد إنتاجها بأسلوبه الشخصيّ الواسم، أمّا الثالث فلقد ذهب إلى التاريخ واستعار أدواته في بناء مادته التخييليّة، بيد أنّ القليل من التمحيص سيُظهر لنا بأنّ القاصّ وقف في الوسط، إذ مزج التراثي بالمُعاصر، فهل نحن أمام اقتراح بشأن العلاقة بينهما، أم أنّنا أمام سؤال يُلحّ على الإجابات، هل نحن أولاد شرعيون أو غير شرعيّين لأنطون تشيخوف وغي دو موباسان وفرانز كافكا وأو هنري، أم أنّنا أولاد شرعيّون أو غير شرعيّين لنثر الجاحظ والتوحيديّ !؟ ومهما كانت الإجابات فلا شكّ بأنّنا كنّا أمام نصّ مزدحم بالأسئلة والإحالات، ما اقتضى التنويه!

* في الذكرى الخامسة لرحيلي :

والرحيل يُشير عادة إلى الموت، فكيف لميت أن يستذكر رحيله بشكل سنويّ!؟ نحن أمام لحظة مفارقة، وفق " علي خيون " من خلالها في إدخالنا إلى حقل ملغوم بالأسئلة، ما يدفعنا إلى الإقرار بنجاحه في استدراج القارىء نحو المتن، على أمل الوقوف بأجوبة لتساؤلاته!

وفي الأطروحيّ يستحضر " الخيون " روح الميت الذي راح يرتحل بنا إلى محطات كثيرة من حياته، إذ ها هو يستعيد الساعات التي تلت موته، فيمرّ على تفاصيل الوفاة، كان الأقارب والجيران قد تقاطروا نحو منزله، وكانت الحيرة تتوزعهم في الكيفيّة التي سينقلون بها الخبر إلى أمّه! إلاّ أنّ بصيرة الأم نقلتها من خانة التوكيد على رجوعه إلى خانة المُسلم بموته، لكن الداعي على القتلة بالثأر له، ولمّا لم تلقَ استجابة لدعائها رحلت هي

الأخرى كمداً! أمّا في الذكرى الأولى لرحيله فلقد تخلّفت حبيبته عن الحضور، كانت الصبيّة قد تزوّجت، فحام حول غرفتها طويلاً، ليجدها عارية إلى جانب رجل أدار لها ظهره، بعد أن تمتّع بها على نحو فاضح، كان الموقف صعباً عليه، فقام بتغطيتها بشرشف، لكنّ الرجل استيقظ كمن شعر بوجوده، وعندما تأكّد له خلوّ الغرفة، أبعد عنها الغطاء، ثمّ هاجمها بشراهة، ولم ينقذ روح الميت المُتألّمة من المشهد إلاّ نداء أمّه، أمّا الصبيّة فلقد أفاقت على حلم غريب، إذ رأت ـ بحسبها ـ شاباً كان معها في الجامعة راح يُحذرها من الرجل، الذي سيهجرها بعد أن يُحولها إلى أرض مهجورة تُوطأ من كلّ قدم! ولمّا تناهى كلامها إلى سمعه، شحب وجهه، وارتدى ثيابه بارتباك، ثمّ خرج بسرعة!

الفكرة على درجة كبيرة من الذكاء، لذلك فهي تسمح بالتأمّل في طبائع البشر، وتحري التناقض في الحياة ذاتها، بشكل يسمح بالتقاط المفارق والخبيء والمسكوت عنه في تواطؤ ضمني، لكنّ القاصّ لم يستثمرها كما ينبغي، إذ اقتصر في استرجاعه لذكرياته على تلك التي تنصبّ على أمّه وحبيبته! لقد ماتت الأم حزناً على ابنها، وحزن الأم على ابنها أمر طبيعيّ، فيما تزوّجت حبيبته بعد موته، وتصرّفها أيضاً يندرج في خانة الاعتياديّ، لقد تُوفيّ حبيبها، هذا إذا كان الحب بينهما مُتبادلاً، وهي ليست مطالبة بأن تترهّبن من بعده، فما مبرّرات هذا الاصطفاء!؟ ولماذا مرّ على أقربائه وأصدقائه كلهمّ، في حين أنّ الطبيعة البشريّة تفترض فيهم سلوكيات متباينة إن لم تكن مُتناقضة، ما يُشكّل مادة ثرة لموضوعه!؟ ثمّ من هم قتلته أساساً!؟ وأخيراً كيف اشتغل على الفنيّ في النصّ!؟

لقد اعتمد " الخيون " على ضمير المتكلم في إحالة إلى الأساليب الحديثة، ولكي ينسجم زمن القصّ مع تلك الأساليب اشتغل على زمن مُنكسر، ما أتاح له اللعب على التقديم والتأخير في الأجزاء لمصلحة التشويق، أي لضخّ توتر إضافيّ في المتن، ومن ثمّ ترتيبها بشكل قصديّ يشي بمقولة العمل، إضافة إلى حلّ إشكاليّة الزمن، ذلك أنّ زمناً يمتد إلى أكثر من خمس سنوات طويل على قصّة قصيرة إذا نُفذت بأساليب تقليديّة!

وتميل لغة القاصّ إلى التعبيريّ، لقد نأت بنفسها عن المُستوى الأوّلي الخام، إن على مُستوى التواصل، أو على مستوى السلامة، واندرجت في لغة دالة مُقتصدة تتطابق مع مدلولها، توأثرت في جمل قصيرة لتتلاءم والقصّ القصير، إلاّ أنّه حين حاول الاشتغال على الجمالي على تباعد وقع في فخّ الأنساق التقليديّة، كما في " وجاء الليل بجيش مدجج بالظلام "!

لقد أتاح الاشتراط للقاصّ اجتراح نهاية مدهشة، بيد أنّ جملة الختام التي أوردها على لسان الرجل كردّ فعل على حلم الفتاة جاءت نافرة عن جسد النصّ، ثمّ أنه كان يستطيع إيرادها على لسانه همساً، فلا تسمعها الفتاة!

*** أوراق من الدفتر اليومي :**

يحيلنا الدفتر اليومي إلى المذكرات الشخصيّة عادة، أي إلى سجل حافل بالأحداث، بالفرح والحزن والحسرة والتشوّف، معه يُمكن للمرء أن يتذكر لحظات النجاح القليلة، وقد يضطرّ إلى استرجاع لحظات الحزن، فما هي مُحتويات الأوراق التي يودّ " محمود حسن " إطلاعنا عليها!؟ نحن أمام عنوان موح إذن، ينفتح على مسافة بينه وبين المتن، وذلك لاستدراج القارىء إلى قراءته، ما يشي بنجاح القاصّ في اجتراح عتبة ممهّدة لنصّه!

وفي المتن يُقسّم القاص نصّه إلى لوحات خمس، ثمّ يعنون كلّ لوحة بعنوان فرعيّ، ففي لوحة " خيبة " نقف على ذاكرة رجل بلغ الستين أو كاد، وها هو يفتقد وجهه الذي كان، كما يفتقد صوته الذي كان، ذلك أنّ الحال في ربيع العمر سيختلف عنها في خريفه، لقد سار قطار العمر طويلاً، فوصل إلى المحطة الستين منهكاً ملوّحاً!

أمّا في لوحة " أمّي " فإنّ الذاكرة تستعيد الأمّ رمزاً لعطاء غير محدود، بيد أنّ الحياة إذ تسير لا تأبه لأحد، ولا تنتظر أحداً، ولذلك ـ وعلى الرغم من أنّ الأشجار تموت واقفة كما يقول " أليخاندرو كاسونا "ـ تسجّل مخيلته كيف تهاوت كشجرة تتكىء على يباسها!

فيما تأتي لوحة " أبي الذي مات مرتين " على ذكرى الأب الذي انتشر خبر موته، زارعاً الدهشة بين أهالي القرية، لقد اعتبروه بحكم الميت منذ عشرين عاماً، ونسوه، فكيف حدث ما حدث!؟

ثمّ يُخصّص اللوحتين الأخيرتين لإزالة الدهشة واللبس اللذين قد يُداخلان القارىء حول حقيقة ما جرى! فجاء في لوحة " الميتة الأولى " على ذكرياته عن الأب الذي كان فلاحاً نشيطاً في شبابه، لكنّ التقدّم في العمر أفقده البصر، فغاب عن أعين الآخرين طويلاً، ثمّ غاب عن الذاكرة ليُصبح في حكم الأموات! أمّا في لوحته " الميتة الثانية " فلقد جاء على وفاة الأب ذات فجأة، كان الشيخ العجوز قد رتّب حياته البسيطة في حيز ضيّق بحجم سريره الحديدي، فوزع فيه أدواته المكوّنة من إبريق ماء، وعكاز، حذاء أسود قديم، منشفة مُعلقة على قائمة السرير، وعلبة صفراء نحاسيّة يضع فيها تبغه البلدي المفروم! وعندما اصطفاه الموت، تقدّم منه أحد أحفاده، وعانقه معلناً بملء الصوت أنّ جدّه قد مات، لينتهي النصّ بقراءة الفاتحة في المقبرة على أرواح الجميع ، الأحياء منهم والأموات!

لقد ذكرنا " الحسن " بالموت ، أي بالقطب الثاني الذي يحكمنا بعد الولادة، في إحالة إلى واحدة من أهم دوافع الكتابة ومحركاتها، إذ إنّ الكتابة في أحد مستوياتها هي احتجاج على محدوديّة عمر الإنسان، أي على احتكامه لقطبي الولادة والموت، وعليه فهي محاولة لاجتراح خلود غير مُتاح مادياً!

وفي التنفيذ عمد القاصّ إلى استخدام ضمير المتكلم في اللوحتين الأولى والثانية، في إحالة إلى الأساليب الحديثة، ولكي يلعب على التنويع في الضمائر، لجأ إلى ضمير الغائب في اللوحة الثالثة والرابعة، وقسّم اللوحة الخامسة بين الضميرين!

ولم يكتف باللعب على تعدّد الضمائر، بل تعدّاه إلى اللعب على الزمن، فزاوج بين الفيزيائيّ منه والمنكسر بشكل يصعب الفصل بينهما!

ثمّ اتكأ على لغة شاعريّة محسوبة بدقة، إذ إنّها ـ إلى جانب الفيض الشاعريّ الكبيرـ حرصت على ألاّ تغيّم الحدث أو تغيّبه، لقد توهّجت المفردات بين يديه، وهي تتدرج في جمل قصيرة متواترة، وتحمل طاقة إيحائيّة لا تحدّ، فجاءت على المُجنّح ذي الأفياء والظلال والتوريات!

أمّا المكان فلقد أتى القاصّ عليه في حالاته المختلفة، فنقل إلينا مساءات القرية بعذوبتها، كنموذج على المفتوح من الأمكنة، إلى جانب ركن الجدّ الضيّق كخرم ابرة ، ولوّنه بحالات شخوصه المتباينة، فأكسبه مُستويات مُختلفة، تراوحت بين الواقعيّ الذي يحتضن الحدث، والنفسيّ الذي يُسهم في تعميق أثر هذا الحدث على المتلقي!

عنصر آخر أفرد له القاصّ حيّزاً غير قليل تجلّى في اللون، وهو عنصر قلما التفت إليه النثر العربيّ، فحضر الأخضر إلى جانب الذهبيّ أو الأسود، ولم يُغفل الأبيض! حتى مابين هذه الألوان من ظلال اشتغل عليها بحرفنة، أمّا لماذا تسيّد الأخضر! فإنّ السبب ـ في وهمنا ـ يعود إلى انتصار القاصّ للحياة برغم الظروف كلّها!

فهل استنفذ النصّ قوى " محمود حسن "، فوصل إلى الخواتيم على سغب!؟ ألهذا جاءت النهاية هادئة متأمّلة!؟ بيد أنّنا في الأحوال كافة مُقرّون بأنّها لم تخلُ من المدهش والمُفارق!

*** أحلام شيخوخة متعثرة :**

في " أحلام شيخوخة متعثرة " يأتي " رمضان إبراهيم " على حكاية أبي علي، وأبو

علي صاحب دكان في قريته، تقوم شخصيّته على تناقض مكشوف، ولهذا وقع اختيار القاصّ عليه ليقوم بدور الشخصيّة المحوريّة في القصّة، فهو ـ على سبيل المثال ـ يغسل رأسه عند رأس النبع حتى في فصل الشتاء! وهو على شيء من الجشع غير الموارب، ولذلك وجد في وصول فريق من الفنانين إلى القرية، لتصوير حلقات من مسلسل يتحدث عنها، فرصته في الحصول على شيء من المال، كانت داره هي الدار الوحيدة التي بقيت على هيئتها القديمة، فتساءل إن لم تكن بحاجة إلى شيء من الإصلاح، ليتحصّل على المال، وعندما جوبه سؤاله غير البريء بالرفض طلب أن يُدرج في فريق العمل، و اشترط أن يكون الطعام والشراب على حسابهم، وأن يمثل حماره إلى جانبه في المسلسل، ولمّا أبلغه أحدهم بحاجتهم إلى بعض الأولاد للقيام بدور بسيط، قدّر أنّ الحظ يبتسم له، فكلّف أحد أحفاده بإحضار أخوته وأبناء عمّه إضافة إلى أولاد خاله، وعندما دسّوا في يده قطعة نقدية من فئة الألف ليرة، راح يتأكد منها فرحاً، ثمّ تعهّد بتقديم البوظة للجميع مجاناً! كان المشهد المطلوب يتلخّص في سباق، وأفهمهم المخرج بأنّ الممثلة " ريم " هي التي ستفوز فيه، لكنّ أم أحد الأطفال اعترضت، إذ كيف لبنت بطول فخذ ابنها أن تفوز، ولم يستطع المخرج أن يقنعها بأنّ المسألة مجرّد تمثيل إلاّ بعد جهد جهيد، بيد أنّ مُشكلة ثانية اعترضت سبيلهم، كان حمار أبو علي ينهق بشكل مُتكرّر مع بداية التصوير، فطلب أبو علي إلى أحد الأولاد أن يسكت الحمار، ولما تساءل المخرج بعد التصوير عن الطريقة التي اتبعها الطفل لإسكاته، أخبرهم بأنّه قام بوضع كيس من النايلون في رأسه، وشدّه على رقبته إلى أن نام، ركض الجميع نحو الحمار، فوجدوه ملقياً على الأرض بلا حراك، وبعد لأي قال أبو علي بأنّه يعرف حماره جيداً، وأنّه يمثل عليهم دور الميت، وأنّه سيستيقظ بعد الانتهاء من عمليات التصوير!

يحمل النصّ شيئاً من الكوميديا المُضمرة، فالشخوص على شيء من السذاجة، وهي ـ إلى ذلك ـ لا تخلو من التناقض، بشكل يُظهرها كـ " كاركتيرات " طريفة، لكنّ المُشكلة التي ستعترض سبيل مثل هذه النصوص ستتمثل في النمذجة، فكاتب القصّة يتخيّر ـ عادة ـ نماذج تتطابق في صفاتها مع أكبر عدد من الشريحة التي تنتمي إليها، على هذا الأساس قد نوافق القاصّ على أنّ الشريحة التي تنمذج لها شخوصه لا تخلو من سذاجة، وذلك بسبب فقر مُحيطها، خاصّة عندما يتعلّق الموضوع بتواجدها في محيط مختلف عنه، لكنّنا لن نوافق على التنميط الذي تقوم به، إذْ خلت النماذج المرسومة من الطيبة التي تميّز الريفي إلى جانب السذاجة مثلاً، ثمّ إنّ المُحيط المملق قد يسم هذا القرويّ بالحرص، غير أنّ وصفه بالبخل سيفتقد إلى المنطق والمصداقيّة في كثير من الأحايين!

نصّ منضبط إذن، ممهور بروح فكهة، ربّما كنّا بصدد الوقوف بما لم يقف به القاصّ، أمّا في التنفيذ فلقد عمد القاصّ إلى أسلوب السرد، ما يُحيلنا إلى ضمير الغائب " هو "، وانسجاماً مع هذا الأسلوب جاء زمنه فيزيائيّاً، يسير من الماضي نحو الحاضر، من غير التفكر بكسر رتابة السرد، والاشتغال على شكل آخر للزمن!

لغة القاصّ احتكمت إلى التعبيريّ، فلم تنشغل بالجمالي كثيراً، وعليه غاب المجنّح ذي الظلال الموحيّة، وحضرت لغة مقتضى الحال!

أما الخواتيم فلقد جاءت على المدهش، ما يشي بقدرة الكاتب على التقاط لحظة المفارقة، وبناء المتناقض عليها، لإحداث أثر ساخر!

*** حفل لدفن ذاكرة :**

في " حفل لدفن ذاكرة " يُقدّم الـ : د. " فارس الحاج جمعة " رجلاً في صورة

شخصيّة مُتعثّرة، فهو عاطل عن العمل، وقصّة حبّه بتِرت في مُنتصفها، فكابد ألماً لا يُطاق، ذلك أنّ الأمور آلت إلى نهايتها بشكل خارج عن رغبته أو أمنياته، إذ تفاجأ بزواجها من آخر، وانتقالها إلى مدينة أخرى، لكنّه ظلّ ينتظر عودتها عشر سنوات على أمل، غبّ طلاقها مثلاً، أو هجرانها لبيت الزوجيّة، إلى أن حدثت المُعجزة، فلقد مات زوجها، ولم يعد ثمّة حاجز بينهما، ولكن هل ستصدّقه!؟ لقد نام طويلاً على وسادة باردة، وتدفأ بأحلام ساخنة، ولم يعد يدري إن كان الآن فرحاً، بعد أن أدمن الحزن، ونشأت بينهما صداقة ممتدّة، سيعزّيها إذن، وسيُغافل المعزّين ليطلب يدها! بيد أنّ المسافة بين المدينتين راحت تحفر في أعصابه، ربّما لأنّه كان يقيسها بمقياس الشوق وحسّ الفوات، الطيوف كانت تزدحم في الذاكرة، بعضها قديم نديّ، وبعضها الآخر يعود إلى الفترة التي تلت زواجها، وهي بلا شكّ حزينة! وكان أن وصلت العربة السيارة إلى المدينة التي استقرّت فيها بعد الزواج، وعندما دنا من ناصية بيتها، خذلته ساقاه، وراحت الأرض تدور به وترتطم، كان المنظر الماثل أمام عينيه يفوق قدرته على التصوّر، فعلى الجدار كان ثمّة ورقة تنعيها، فيما كان الزوج واقفاً بكامل صحته يتقبّل التعازي فيها! لقد خانه سمعه إذن، ولم يبق له سوى أن يضع باقة نرجس على تراب القبر، هناك على القبر راحت السماء تمطر، فوضع الأزهار هناك، قرّر العودة إلى قبره الأرضيّ المربّع!

يتناول القاصّ الإنساني إذن، فعاطفة كالحب قديمة قدم الإنسان على سطح هذه البسيطة، لقد عولج قديماً، منذ الإغريق ربّما، وربّما قبل ذلك بكثير، وسيُعالج ما استمرّت الحياة، وإذا كان ثمّة تباين، فلن يكون في ماهية هذه العلاقة أو كنهها، لكنّ تعبيراتها ستختلف باختلاف المجتمعات، واختلاف أنماط تفكيرها!

وإذا كان ثمّة ما يثار حول طبيعة الموضوع، فسينعطف بنا ثانية نحو النمذجة، وستنفذ الملاحظات من خلال المتحوّل في هذه العاطفة بتعبيراته المختلفة، ذلك أنّ الحب في أسّه ثابت!

أمّا الكيفيّة التي اشتغل بها الدكتور "جمعة " على نصّه، فلن تخرج عمّا أوردناه عن نصوص سابقة، إذ سيعمد إلى أسلوب السرد، لكنّه لن يورد بقيّة عناصر القصّ بالاحتكام إلى شروط هذا السرد، بل سيتحايل عليه ليتخلّص من رتابته، فيُعفي زمنه من نسق التعاقب، ويزاوج بين المنكسر والفيزيائيّ، فيُضفي على نصّه جرعة كبيرة من التشويق، ويكسب مزايا السرد كبنية تقليديّة في تقديم حدثه إلى جانب الحديث من تقنيات، تتيح له اللعب على الأجزاء من خلال اللعب على الزمن!

وفي الخواتيم يُنجز القاصّ قفلة مُذهلة لا تخطر في البال، محققاً المزيد من الإدهاش، الذي يتوفر على المفارق والصادم، ليكشف وينير ما بعد عتبة التمهيد الذكيّة، الموسومة بـ " حفل لدفن ذاكرة "!

إنّ هذه القراءة إذ وقفت بالنصوص، إنّما كانت تحاول أن تضيء تجليا لها من جهة، وأن تحيط بها وتفسّرها من جهة أخرى، لتقف في الكليات على مضامينها أولاً، وعلى تقنياتها ثانياً! فعلى مستوى المضامين كان الاجتماعي غالباً، إلاّ أنّه انشغل بالهمّ الذاتي، وأغفل في الكثير من الأحايين تمفصله مع أبعاده الاقتصاديّة أو السياسيّة أو الثقافيّة، لكن هذا لا ينفي انشغال بعضها الآخر بالشأن العام! أمّا التقنيات فتباينت بشكل كبير، إذ جاء بعضها على التقليديّ منها، وجاء بعضها الآخر على الحديث، فيما حاول بعضها الاستفادة من هذه وتلك، فزاوج بينهما، على هذا الأساس نجح الكثير منها في عكس الواقع كمرآة، فيما استطاع القليل منها أن يتحول إلى منارة، يقوم عمله على الكشف لا الوصف بحسب " أنطوان سعادة "، ما اقتضى التنويه!

حوار مع الشاعر السوري
الدكتور إبراهيم الجرادي

محمود البعلاو

إبراهيم الجرادي شاعر وناقد وأستاذ جامعي، ولد في بندر خان (تل أبيض ـ الرقة) عام ١٩٥١. تلقى تعلميه في الرقة والاتحاد السوفييتي، وعمل محرراً أدبياً في جريدة الثورة، ثم نال شهادة الدكتوراه وعمل مدرساً في الجامعات اليمنية، عضو اتحاد الكتاب العرب (جمعية الشعر)، من أهم مؤلفاته الشعرية:

(أجزاء إبراهيم الجرادي المبعثرة ـ رجل يستحم بامرأة ـ شهود الضد ـ عويل الحواس ـ موكب من رذاذ المودة والشبهات ـ ريبورتاجات شعرية ـ مع إبراهيم الخليل ١٩٨٦)، وله في الدراسات (دراسات في أدب عبد السلام العجيلي ـ أوجاع رسول حمزاتوف ـ ترجمة وتقديم ـ الأشكال في الشعرين الروسي والعربي (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠) ـ بالروسية ـ رسالة دكتوراه ـ شعراء وقصائد ـ مختارات من الشعر السوفييتي المعاصر ـ الحداثة المتوازنة ـ دراسات في أدب عبد العزيز المقالح ـ مسامير في خشب التوابيت ـ دراسات في إبداع تامر) و(الدم ليس أحمر ـ قصص من الرقة).

❑ يثار في الأوساط النقدية العربية أن الشعر العربي في أزمة، ما مظاهر تلك الأزمة؟ وما هي تجلياتها؟

❑❑ الأزمة مستمرة وهذا من طبيعة الوسائل التعبيرية، وهذا الكلام سمعناه كثيراً في الستينات والسبعينات والثمانينات، الأزمة جزء من طبيعة الشعر، والشعر يعبر عن حالة قلقة، الشعراء الجيدون والشعراء القلقون، غير مستقرين وغير ثابتين، وإذا كان هناك من أزمة فهي جزء من الأزمة العامة، جزء من أزمة اليقين، بما هو غير مادي وغير منقوص، نتائج الأفعال ملموسة والشعر يعتمد ذلك بشكل أو بآخر، ودائماً نقول ذلك للتعبير عن عدم الرضا، النمط القديم من الذائقة دائماً يرى الأزمة لأنها لا تستجيب لطبيعته، وإذا كان لابد فالأزمة مستمرة ودائمة على الإطلاق، وهؤلاء بعض الناس دائماً يشكون، يريدون الأشياء أن تفصل على قدّهم، والأمر ليس بمتناول اليد، ولن يكون.

❑ يصنف النقاد القصيدة الحديثة بأنها (أدونيسية ـ أو درويشية)، ما رأيك بهذا التصنيف؟

❑❑ الآن هذا الأمر انتهى، وأنا أقدر هذين الشاعرين المبدعين، وليس لأدونيس أي

تأثير الآن، الآن لكل شاعر قصيدته، على صعيد التنظير نعم، أدونيس فتح آفاقاً كثيرة جداً للقصيدة، وشجع الآخرين أن يقولوا أنفسهم، وهما شاعران كبيران لا شك، ومحمود درويش له ظلال الآن، ولكن القصيدة الجديدة بعيدة عن عالمهما.

أولاً ـ القصيدة السائدة الآن هي قصيدة النثر، ومحمود درويش لا يكتبها.

ثانياً ـ القصيدة يومية، تتحدث عن الحياة اليومية والطارئ العابر والشفوي كما يسميه بعض النقاد، ومحمود درويش شاعر قضايا كبرى، وأدونيس شاعر أفكار كبرى، والشعر السائد عملياً الآن، هو الشعر الذي يتحدث عن علاقة الذات مع المحيط، مع الآخر، الصلة الشخصية، الذات الشاعرة في علاقتها مع العالم المحيط، ليس هناك تأثير، ولو كان هناك في تقديري، ربما كان لهذين الشاعرين تأثير في السبعينات والثمانينات، أما الآن لا أرى ذلك على الإطلاق.

□ إلى أي حد ساندت تجربتك الشعرية مشروعك الشعري؟ وهل تؤمن بموضوعية القصيدة؟

□□ لا، الشعر فيه من الفوضى الحكيمة، شيء من التناقض، الآن لم تعد هذه المقاييس، أنا أولاً لن أقول لدي تجربة، أنا أكتب نفسي، ربما أتناقض مع الحالة ولكني لا أتقصد ذلك، الآن الشعر هو خليط، هو برهة بالمفهوم الفلسفي، هو برهة تحمل متناقضاتها فيها، أنت تفكر في الإطار الفكري الفلسفي باللحظة الواحدة بآلاف القضايا، لا يمكن أن تكرس المخيلة البشرية خلال ربع ساعة لموضوع واحد، إلا يتشتت الذهن بطاقته الهائلة إلى كثير من المواضيع، هذه القضايا موجودة، ولذلك هي غير موضوعية بمعنى ما، علاقتها مع العالم، هذه هي مشروعيتها، شيء من المزاج، شيء من الرفض غير المبني، في الشعر وحده قد ترفض كل الحقائق، في القصيدة قد ترفض كل الحقائق، فهناك شاعر عظيم يرفض الواقع، ويرفض الحقائق، ويرفض ما هو قائم، لأنه قائم على حلم، على بناء عالم متخيل مفترض، تحمله أو تتخيله، أو تصنعه، أو تخلقه، وعلى هذا الأساس لا تطالب القصيدة إلا بكونها ـ أو الشعر ـ بكونه هذا الشعور المتسارع، العابر، النزق أحياناً، المستقر أحياناً، لأن له أشكاله الكثيرة والمتكررة.

□ تأخذ كتبك عناوين رمزية (رجل يستحم بامرأة، شهوة الضد، عويل الحواس).. ما علاقة الرمز باللغة الشعرية لدى إبراهيم الجرادي؟

□□ أساس الرمز في الشعر، لكن أنا وريث، أعتبر نفسي وريثاً شرعياً لتراث شعري هائل، شعري لغوي ونفسي، وربما كما كتب النقاد ـ واسمح لي ـ أن أذكر قول الشاعر سليمان العيسى ـ وهو آخر الشعراء الكلاسيكيين ـ: (هذه هي الحداثة، وإذا كانت عناوين قصائد إبراهيم الجرادي تشير إلى الحداثة فأهلاً بها).. أنا أحب التمايز، أنا لا أشبه الآخرين، ولا أحب التناسخ، ولا أحب التجاور في الشعر، ولا أحب أن أجد الشعراء يشبهون بعضهم بعضاً، قد يتشابهون في أمور إلا في الشعر، ولذلك عناويني تأتي استجابة لهذا الطبع المضطرب، الشكّاك، المرتاب، الحسي، الشهواني أحياناً، وهو استجابة طبيعية وشكل طبيعي، أنا كائن أختلف عن الآخر وليس هذا تعالياً، الآخر أيضاً يختلف عني، وأنا أحب ذلك في الشعر بدءاً من العنوان الذي هو أحد عتبات النص، والدخول إلى الشاعر الذي لا يستطيع أن يضع عنوانه ليس شاعراً.

□ د. إبراهيم.. أكدت اليوم وخلال مشاركتك في مهرجان الشعر العربي الثالث في الرقة على أن (الشعراء الكبار ينزلون إلى

التراث).. ما سبب هذه العودة؟

□□ السبب بسيط، هناك فوضى، وخلخلة لقيم اللغة، لنواظمها، تجعل من الكلام العادي شعراً، النحو هو الناظم، نسميه ـ شعرية النحو ـ فأهم أسباب العودة إلى التراث أولاً لغناه، وثانياً لتنقية هذه النصوص مما لحق بها مما هو (عابر، ويومي، وطارئ، وعاسي) ـ نضع هذا بين مزدوجين ـ اللغة الشعرية ليست لغة الحياة اليومية على الإطلاق، قد تكون الموضوعات موضوعات الحياة اليومية، ـ تهويمات ـ الآن الشعر صار الضحالة، وتعود إلى التراث لتحارب به وتتكئ عليه، يساعدك لأن تصل إلى شكلك المبتغى والحديث، التراث غني، لأنه غني فهو عظيم، والتراث مخيف، دونه ما من شاعر عظيم.

□كشاعر وأستاذ جامعي تدرس في جامعة صنعاء منذ سنين عديدة، كيف تقيم التجربة الشعرية في اليمن ما بين جيل عبد الله البردوني، وجيل عبد العزيز المقالح؟

□□ هذان اسمان كبيران، د. عبد العزيز المقالح إذا جاز لنا أن نقول مؤسس القصيدة الحديثة، والبردوني شاعر مؤصل من مؤصلي التراجيدية الجديدة، لكن هناك جيل جديد في اليمن، جيل ممتاز، هناك شاعر يشارك في هذا المهرجان اسمه أحمد العواضي، وتوفي منذ فترة شاعر اسمه محمد حسين هيثم، لهما بصمات، لهما إضافات على حركة الشعر العربي، وهناك ظلم في ذكرك لاسمين مهمين، وكأن الشعر اليمني محصور في إطار هذين الاسمين، هناك تجربة ونهوض، هناك كم هائل من الشعر النسوي، هناك مجموعة من الصبايا يهجمن بمشاعرهن وبقصائدهن على الشعر، اليمن لها مساحة مميزة من الشعر العربي ما زال الإعلام لأسباب كثيرة يتجاهلها، ولكن الآن هم يشقون طريقهم، وإذا تحدثت عن شعر التسعينات والألفين لابدّ أن يكون بينهم شعراء يمنيون.

□ كتبت دراسات أدبية عن الدكتور عبد السلام العجيلي وزكريا تامر والدكتور عبد العزيز المقالح، ما رأيك بتجارب هؤلاء الأعلام؟

□□ نحن أبناء مدينة الرقة أعدنا الاعتبار لأنفسنا من خلال إعادة الاعتبار للدكتور عبد السلام العجيلي، كان موقفنا منه خاطئاً عندما بدأنا حياتنا الأدبية (أنا وإبراهيم الخليل وخليل جاسم الحميدي وعبد الله أبو هيف، وفيصل حقي) أو ما نسمي بجماعة (ثورة الحرف) افترضناه صنماً تقليدياً أو رجعياً وصرنا نهشم به، وقد ثبت أن هذا الرجل مع الحرية، ومع احترام البشرية، وهذه هي قيم الأدب، فتراجعنا، وكتبت أنا عنه كتاباً، وكتبت عنه الآن أكثر من مقال، وما أكتبه عنه الآن يشكل كتاباً جديداً، وسيصدر لي كتاب عن وزارة الثقافة هذا العام عن زكريا تامر، شاعر القصة، شاعر التدمير، شاعر كبير جداً، هذه إعادة لقيمنا، وسألني مرة أحد الصحفيين قال: أنت شاعر تجريبي وحداثي ومتطور.. كيف تلتقي مع العجيلي؟ فقلت له أؤكد شيئاً واحداً، فبالإضافة إلى القمح والشعير الذي ينبت في مدينتي على ضفة نهر الفرات، هناك شيء لي كإنسان عادي فإذا كان هناك أديب فسأضمه إلى فلواتي وهي قليلة جداً وهو عبد السلام وسواه من هؤلاء، أسماء نيرة بتاريخنا، وأسماء كافحت وأسماء قدمت الكثير، عبد السلام قدم لهذه المدينة الكثير، شارك بجعل الرقة مكاناً يزار من الآخرين عرب وأجانب، وهذا مطلب لكل إنسان، أحد المتصوفة قيل له: أي المدن أحب إليك قال: تلك التي تركت بها قلبي، ونحن قلوبنا في هذه المدينة، أمهاتنا وأخواتنا وأصدقاؤنا وفقرنا وغنانا وطفولتنا وخيباتنا وحبيباتنا والنساء اللواتي دمّرنَ

حياتنا.

□ كتبت تحقيقاً نقدياً عن الشاعر سليمان العيسى تحت عنوان (الأمل يستنسخ أوصافه) وأطلقت عليه لقب (شيخ مشايخ الشعراء العرب).. ماذا تريد بذلك؟

□□ يطلق عليه الدكتور عبد العزيز المقالح لقب: شاعر العرب الأكبر، ويناديه ابني محمد (٥ سنوات): جدو!، أما أنا فقد أطلقت عليه (ولذلك دلالة أيضا) لقب شيخ مشايخ الشعراء العرب، وللدلالة، أيضاً، هذه الحكاية الدالة: لقد أفنى الفتى الصغير آنذاك عبد الله الغذامي، القادم من (عنيزة)، لا من سواها، إلى الطائف عام ١٩٦٢، ما كان يملكه من حر ماله! على دواوين سليمان العيسى: (رمال عطشى)، (رسائل مؤرقة)، (أعاصير في السلاسل)، (الدم والنجوم الخضر)، ولأن الفتى الصغير، لم يستطع حينها إقناع عمه بوجاهة تصرفه، لجأ، كما يقول، إلى العمل السري، وصار يشتري الكتب، ويدسها في فراشه إلى أن انتقلت إلى الرفوف والحيطان وزوايا الغرف والرأس، ليصبح (ابن عنيزة) بعد عشرين عاماً أو يزيد، واحداً من أهم النقاد العرب ورائدهم في (التفكيك). أما الدكتور خليفة الوقيان، أحد رواد التجديد في الشعر العربي في الكويت، فكان يقبل، كما يقول، وهو الفتى اليافع آنذاك، على قصائد سليمان العيسى بشغف كبير، لأنها ذات نكهة مغايرة لسواها، تحمل وجبة فكرية وفنية لم يعهدها بنصوص أخرى، كانت تلامس جدار الشاعر قليلاً، ثم لا يلبث أثرها أن يتلاشى، أما الأكاديمي المعروف الدكتور حسام الخطيب، فيرى في سليمان العيسى أموراً ثلاثة لمسها بوضوح في تجربة سليمان العيسى من خلال (المتابعة والجيرة) التي استمرت سنوات في مدينة تعز اليمانية: (تغليبه للعام على الخاص في الحياة والشعر معاً، والتماهي بين حياته وفنه في القيم والمبادئ، وتحفيزه للمشاعر القومية في أي مكان حل). أما نور طفلة الخيال السماوي، الجميلة والذكية، التي كتب لها وعنها القصائد فقد كانت تقول لأترابها ما أن تراه، ذاهباً أو عائداً، إلى منزله في السكن الجامعي: هذا عمو سليمان.. شاعرنا. فيرضيه هذا ويمتدحها كثيراً عليه. ويخاطبه الدكتور رياض نعسان آغا، قبل أن يصبح وزيراً للثقافة في بلدهما: (إيه من دنان شعرك وهي لا تنضب، ننهل ولا نتعب، ولا تتعب أنت.. فأنت تغرف من بحر.. ولقد جاوزت شعر العرب إلى محيطات الشعر في الدنيا..) ويقول عنه القاص التعبيري خالد الرويشان صاحب (الوردة المتوحشة) بعد أن أصبح وزيراً في الجمهورية اليمنية: إنه أمة في واحد. ويقول الشاعر (العراقي) علي جعفر العلاق: (صحونا على صوت الشاعر سليمان العيسى، ونحن ما زلنا صغاراً نتعثر بين جملة وأخرى، كان صوته عميقاً، وساطعاً وشجاعاً وعصياً على اليأس) شاعرٌ لا يتعثر بالألقاب، وهي في العرب (تتكاثر كالمكروبات في الهواء)، يسير متكئاً على عصا يقينه كي يصل إلى قمة الجبل، وينظر من عالٍ إلى السفوح والوديان، يستدعيها إلى استثمار الطمي الهارب إلى أماكن لا تصلها البذرة، وحدها الدكتورة ملكة ابيض، ظلت تناديه منذ عام ١٩٥٠.. هكذا حاف: سليمان.. يا سليمان! أورد كل هذه التوصيفات من مواقع أصحابها المختلفة ومشاربهم المختلفة، لأخفف عن نفسي عبء (التوصيف) الشخصي، وأصل معها إلى استنتاجاتي (الموجزة) كالبرقيات المستعجلة..! شاعر يشبه شعره: محبوك بلين، منضبط دون صرامة. عاقلٌ وعرفاني، معادٍ للزينة الفائضة وعزوفٌ عن مظاهرها، وشعره، عموماً مجندٌ (رابح) في معارك الخسران المتوالية، تلك (المعارك) التي لم يعرف توقيتها، ولم تسعفه نهاياتها السريعة في تسمية (رجالاتها)، الذين يلهثون، يلهثون فقط بمعارك النصر المؤجل، وقد أعيتهم المكائد، وقد أشرفت على حدود الاتهام، الذي لا يدق

أجراساً، ولا يستوقف شعراً! النصر: هزيمة مؤجلة. والهزائم خارج الأعراف: وثائق على المآتم، و(الأمل) الشائع كالشبهات، خطب طويلة تتسرب في بلاغتها كبول البعير في الرمال، إنها سطوة اللفظ وقد استبدّ به الطنين الذي عمّ الخليقة حتى عطل الحواس، الطنين ـ الطاغية الذي ينحدر إلى مخادع سلالاتهم المفضوحة بستائر فاسدة ملوثة بدم أبيض!! إنه وشعره منذوران لغيرهما: (لقد نذرت قلبي علانية للأرض العظيمة المعذبة وغالباً ما عاهدتها، في ظلمة الليل المقدس على أن أحبها، مع ما تحمل من عبء القدر، حباً وفياً، ودونما وجل وحتى الموت، وعلى ألا أقابل أي لغز من ألغازها بالازدراء). لغز ـ ازدراء: معنيان معقدان كالكيمياء وبسيطان كالكيمياء، يهيئان نفسيهما لمكانة متقدمة في بلاغة مكسورة وطمأنينة سوداء. أية لغة ستبرم اتفاقاً مع الغبار، وهو يلفها في زوبعة سوداء كالليل؟ أية لغة ستجثو على ركبتها كالعبيد، تطلب الغفران من سيدها الذي فرط باستخفاف فاجع بما ليس له، ليعيد للمكيدة الهازلة رونقها البالغ. أعلى الشعر أن يتعثر (بمزاياه)، في لغة مكسوة بالجفاف، تحت السير إلى ينابيع سخطها؟ بخ.. بخ سليمان العيسى: وريث النكبات وشاعرها، بدءاً من النكبة الأولى ـ كما يسميها ـ: نكبة اغتصاب لواء اسكندرون، أو ما كانت تسميه، ذات يوم الأدبيات السورية: اللواء السليب، وليس نهاية بالنكبة الثانية ـ كما يوصفها هو أيضاً ـ اغتصاب فلسطين، ليعطي في الحالتين للاغتصاب مدلولاً أخلاقياً لفعل شائن، يريد له، أو كأنه يريد له أن يستنهض القيم المتوارثة التي سقطت (سهواً) بالاكتساب، ومُرغت عمداً بوصل المذلة. وبين هاتين الصفتين، صفات: صفة من هذه وصفة من تلك، تستدرج، كلتاهما، المراثي التي تندلق كأحشاء القتلى في الشوارع العربية، وتغوي الشعر بصمتها الذليل، أو بكائها المكابرة، وكلاهما استرسال في عذوبة مُرّة. تشعل في حشائش اللغة مواقد العويل، الحاضر كالشهيق والزفير، وكلاهما لا يستدعيان في الشعر ما يكفي من (الأمل) كي ينجو من مواجهة خاسرة مع اليأس. اليأس: طابور الواقفين على رصيف المحنة، بانتظار الرحيل إلى جهة غامضة.. جهة لا يستعذبها إلا (الحالمون) بهجرة اضطرارية، يشترطها العذاب المقيم، الذي لا ميثاق له إلا الأمل المثقوب كجوارب HAZIRA.. الأمل المضغوط الذي تتناوله الأيدي المرتجفة، كما يتناول الأرق اليأسان أقراص (الفاليوم). طاعن في الأمل، يُغلق باب التأويل على تفسير واحد يفضي، كما يريد له، إلى بصيص ضوء رخو يتدلى من سقف ظلمته كالمشنوق.

□ تم تكريمك في مهرجان الشعر العربي الثالث في مدينتك (الرقة) التي تغربت عنها كثيراً، ماذا يعني لك التكريم بعد هذا الغياب؟

□□ أنا لا أحب كلمة تكريم، لكنني كنت سعيداً جداً لأنني أحب هذه المدينة وأحب ناسها واكتشفت أنهم يقابلونني بالمثل أيضاً، والتكريم أحياناً يعني نوعاً من الواجب، ما حصل معي يتجاوز ذلك، هو حالة وجدانية خاصة جداً، أبناء بلدي وأبناء جيلي والجيل الذي يليه أشعروني: أن لي مكانة إنسانية، أنا رفضت التكريم في أكثر من مكان، لأن التكريم يجعل الإنسان كما يقول المرحوم الدكتور عبد السلام العجيلي (يقعد مثل العريس، خجلاً ومرتبكاً أمام الآخرين)، أنا كنت سعيداً بهذا التكريم لأن أبناء بلدي قابلوني بالشيء المرسخ في نفسي.

حوار مع المترجم موريس جلال

ميرنا أوغلانيان

على مدى أعوام، نذر موريس جلال نفسه للترجمة، عشقها فأبدع فيها وتملك زمامها.

ولد موريس جلال عام ١٩٢٨ في خبب (حوران) وتلقى تعليمه في لبنان إلى أن حصل على الإجازة في اللغة الفرنسية وآدابها ودبلوم الدراسات العليا في الآداب الفرنسية ودبلوم تدريس الفرنسية خارج فرنسا من جامعة السوربون ـ باريس.

عمل مدرساً للغة الفرنسية في ثانويات درعا، وعمل محاضراً في قسم اللغة الفرنسية بجامعة دمشق ومفتشاً عاماً للغة الفرنسية في وزارة التربية.

مارس عمله في الترجمة الفورية في مؤتمرات الاتحاد البرلماني الدولي وفي رئاسة مجلس الشعب السوري.

ترجم الكثير من أمهات الكتب، وصدرت معظم هذه الترجمات عن وزارة الثقافة في سورية.

ومن خلال عملي معه في مجلة الأدب العربي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب كان لي معه الحوار التالي:

□ كيف يرى موريس جلال الترجمة؟

□□ إن الترجمة ركن أصيل من أركان الحضارة الإنسانية، وعامل فاعل في ازدهار كل أمة وكل قطر من الأقطار التي تتوق دائماً إلى الأفضل، وهذا ما حدث لشرقنا العربي إبان الأمويين والعباسيين، وما جرى تاريخياً في الأندلس عندما تهافت الإكليروس المسيحي الغربي إلى معاهد الأندلس ليترجموا ما قد ترجمه أجدادنا الناقلون في هذا المشرق فنقلوا الثقافة العربية إلى ديارهم. ومن الغرائب التاريخية أن بعض الترجمات إلى العربية لا تزال على قيد الوجود ففيما اختفت الأصول اليونانية منها خاصة. ولعبت الترجمة دوراً فاعلاً في التعرف على كنوز المشرق الأدنى وبلاد الروم والإغريق والرومان والبلاد الفارسية والآرامية والسريانية، كما انتشرت الثقافة العربية شرقاً وغرباً. ولا تزال الترجمة تنقل حالياً إلى العوالم الثلاثة كل ما يعوزها من حضارات العالم المتطور وعلومه التكنولوجية.

□ ما هي الأركان التي تقوم عليها الترجمة؟ وما هي مشكلة المصطلحات؟ ولا سيما في العالم العربي؟

□□ إن الأركان الأساسية لكل نقل مُجدٍ هي، في نظري المتواضع، كما يلي: أولاً، إتقان لغات عدة ، وأقله إتقان لغتين: اللغة الأم ولغة أجنبية. والناقل الذي يفتقد هذا الإتقان تلبث ترجمته تجارية ومجرد وسيلة لكسب لقمة العيش. وإن الإلمام الحقيقي بلغتين أو أكثر ضرورة أيضاً لكل من يدقق صحة الترجمة. وإلا لكانت النتيجة غير مقبولة تماماً. وإن الإلمام باللغات الأوروبية (ولا سيما منها المنبثقة عن اللغة اللاتينية أولاً (واليونانية ثانيا). وكان أباطرة روما يفتخرون بأن معلمي أبنائهم وأساتذتهم كانوا من الشعب الإغريقي العريق.

منذُ أعوام كُلّفتُ بإعادة النظر في نقلٍ من الفرنسية وأحصيتُ في نهاية المطالعة أكثر من مئة خطأ. وذلك لأن المترجم لم يكن مُتمكناً من اللغة الفرنسية، وغير مطلع على اللاتينية. فرفضتُ السماح بالطباعة قبل أن يُجري الناقل التصحيح الضروري، وقبل تدقيق آخر لابد منه. وهذا الأسلوب يتحتّم الأخذ به في ترجمة المؤلفات الفلسفية والعلمية والأدبية. وذلك لأن المؤلفين الأوروبيين كثيراً ما يبتكرون مصطلحاتٍ يستقون نحتها من مَثبتٍ لاتيني /يوناني (ولا يجدها الناقل في المعاجم المتوفرة). وهذا ما حدث لي منذ بضعة أعوام في ترجمة مؤلف حول فلسفة علم الجمال. وكان أشد صعوبة من جميع ترجماتي السابقة.

وثانيا، عدمُ الاعتماد، قبلَ النقل، على مجرد تصفح للعمل الذي يُطلب من المترجم أن ينقله إلى لغتنا العربية؛ وكذلك عدم التسرّع في قبول الترجمة. وذلك لئلا يتورط الناقل بترجمة تفوق طاقته.

وثالثاً: حيث إن كل لفظة لها من المعاني الكثيرة، لابد من البحث عن المعنى الموافق للموضوع العام الذي يعالجه الكتاب، وثم لسياق اللفظة في فقرتها خاصة. فهناك من يكتفون باختيار المعنى الأول الذي يوفره المعجم، وهنا الخطأ.

أما مشكلة المصطلحات فهي تُطرح في كل زمان ومكان في أقطارنا العربية فالمصطلحات الأوروبية، عموماً، تعتمد اللجوء إلى تُراثها اللغوي وإلى الاقتباس من لغات أخرى ولا سيما اللاتينية واليونانية وهذا ما ندركه مثلاً في لفظة "أوتوستراد" [أوتو، يونانية وأصلها أفتو أي: ذاتي وهنا، ذاتي الحركة؛ وستراد كلمة لاتينية (stratum) تعني الطريق، ومنها "السراط"] والمصطلحات الأوروبية بل الفرنسية خاصة، تقوم على نحت لفظة من جذرين، الأول منهما يُعرب عن معنى علم والثاني مقطع (وهو isme) يُشير إلى: المذهب الفلسفي أو العلمي. فمثلاً مصطلح (modernisme) يشتمل على لفظة (moderne) أي عصري، حديث، ومن (isme) المقطع الذي يرمز إلى المذهب الفلسفي، إلى منحى علمي... وهناك مصطلحات نجدها في المعاجم لا تعني بالحقيقة، ما يقتضيه تركيب المصطلح. فإن مذهب العصرية (أو الحداثة) يُترجم (بالعصرية، الاتجاه العصري ـ معجم المنجد ـ المعجم الكبير). فالعصرية هي حالة ما هو عصري والمؤنث للصفة (عصري) هو (عصرية). كما يُترجم (بالحداثة) وترجمة الحداثة باللغة الفرنسية هي (modernité) ولا تعني المعنى العلمي أو الفلسفي. وهناك معاجم تترجم اللفظة الفرنسية الفلسفية (modernisme) بمصطلح جديد يؤدي المعنى المطلوب، ألا وهو (العصرانية) كما تفعل معاجم أخرى لمعاني فلسفية أخرى فتقول مثلاً (التاريخانية) أي مذهب معالجة حوادث التاريخ فلسفياً، (historicisme). لأن التاريخية تُترجم بلفظة (historicité) أي وضع ما هو تاريخي.

فما هو أجدى أن نُترجم لفظة المصطلح الفلسفي أو العلمي بلفظة واحدة فلسفية مثلاً (تاريخانية)، دون أن نقول مثلاً (معالجة حوادث التاريخ فلسفياً= ٤ كلمات) فنقول أستاذ تاريخاني (أي ملتزم بمعالجة حوادث التاريخ فلسفياً) وهذا ما يُعادل كلمات عدة. وإن (مذهب الاعتقاد بتعدد عروق [أو أعراق] الإنسان الأصلية= عدة لفظات) يُترجم حالياً بـ(الاعراقانية) أو بالأفضل (الأعراقوية) وكلاهما يُشيران إلى منحى فلسفي ويختصران أكثر من ثلاث أو أربع كلمات. وهذه الطريقة لترجمة النصوص الفلسفية والعلمية تتّسم بالجدوى والسرعة في الإدراك والاختصار في الوقت والطباعة ونحن نعيش حالياً حقبة متطورة تدعونا إلى المزيد من مثل هذا النحت.

والجدوى الأساسية هي إثراء لغتنا العربية الرائعة وعلى ثرائها الحالي وهي تُيسِّر أيضاً نقل النصوص الأجنبية إلى لغتنا نقلاً يتّسم بالمزيد من الدقة العلمية والفلسفية أو سواهما..

وإن أجدادنا المترجمين فعلوا ذلك عندما صاغوا مصطلحات راسخة في لغتنا الحبيبة، حين أدخلوا لفظات جديدة تعني كل واحدة منها معنيين أو أكثر، مثلاً (فلسفة) وأصلها يوناني يعني (محبة philo الحكمة Sophia) و(جغرافيا) وأصلها (جيو geo أي الأرض، وغرافيا graphie أي كتابة، وصف) وفي أيامنا نحن نستخدم لألم الرأس (بانادول panadol، أي: بان pan وتعني كل، ودول dol تعني ألم) أما اغتنت لغتنا أكثر بكلمات يونانية ولاتينية لا نزال نستخدمها كل يوم كمثل: فيزياء، كيمياء، سوسيولوجيا، تكنولوجيا، تلفزيون، تلفون..).

ونحت الكلمات الجديدة يستمدّ أيضاً من دمج لفظتين عموماً في لفظة واحدة على غرار (الزمكان، النومشة، الركمجة، الحرجلة...) أو تُدخل اللفظة الأجنبية في لغتنا بجعلها فعلاً عربياً (تلفز، تلفن، فوّل...) ولماذا لا نقول (سندوش رغيف خبز..) وليس لهذا الفعل ما يُعادله في الفرنسية ولا في الإنكليزية. أليس كل ذلك باباً رائعاً من الإبداع وتفوّق لغتنا على غيرها؟...

❑ كيف تنظر إلى الترجمة في عصر العولمة؟

❑❑ تشتمل العولمة على وجوه عدة حسب الصعيد الذي نعنيه. وعلى الصعيد السياسي أكره العولمة لأنها تستر أهدافاً معتّمة هي في صلبها صهيونية وماسونية وكلتاهما تُجسدان مافيا النفط ومافيا صناعة الأسلحة..

أما على الصعيد الثقافي فهي خطوة قد تكون خيراً وقد تنقلب شراً والمُرتجى أن تكون أقطارنا العربية الشرقية على يقظة شديدة لئلا يتورط شبابنا بأمور هدّامة أخلاقياً ووطنياً أو سوى ذلك...

❑ كيف ينظر الإنسان العربي إلى المترجم؟ وما هي مشكلة النقل عموماً.

❑❑ إن نظرة الإنسان العربي حيالَ المترجم تختلف حسب اختلاف شرائح المجتمعات العربية. فهناك من يحبّذون ويناصرون أهل الترجمة بل ويشجعونه بسخاء. بيد أن هناك آخرين يخشون من إفشاء أمور تمسّ سلوكهم في الكواليس. وثمّة من يجدون في المترجم إنساناً ضعيفاً يسعى إلى كسب لقمة العيش، فيؤدّون له المعروف دون أن يلتفتوا إلى دقة الترجمة ولا إلى المقاصد البعيدة لكل كتاب يُنقل إلى لغتنا.

أما المشكلة التي تُقصد هنا فهي على مستويين:

أولاً، مشكلة الانتقاء. وأعني أولاً انتقاء المواضيع والمؤلفات التي تعالجها. والأمر هذا بين ولا أريد الإسهاب فيه مع أني أتمنى لبلدنا الحبيب أن يكون الانتقاء فيه سليماً أخلاقياً ووطنياً.. وثانياً، مشكلة اختيار المترجم، فلابد أن يكون مؤهلاً لغوياً وثقافياً حسب اختيار المواضيع والمؤلفين. وكثيراً ما نجد، مع

الأسف، أن الاختيار ليس علمياً بل عن باب المنفعة أو المحاباة. ولا أعني بقولي هذا أن الأمر دارج في قطرنا الحبيب.

بل ثمّة أيضاً مشكلة اختيار المدقق. فمن المعروف أن ترجمات تُعطى للطباعة دون أي تدقيق. وأن طباعتها لا تُدقق أيضاً. وأكثر من مرة طُبعت ترجماتي دون أن أحظى بمطالعتي للنص المطبوع. بل فوجئت مرة بأن أحد الأقارب يهديني كتاباً قد ترجمته دون أن أعلم بأنه قد طُبع. بل في بعض الأحيان نجد في الترجمات المطبوعة تشويهاً مخزياً لجهود المترجم ولدي ما يُثبت ذلك ولا أعني أنّ ذلك حدث قصداً.

إن اختيار المدقق يتسم بأهمية كُبرى، رغم كفاءته الثابتة، قد يقع في هفوات لا تُغتفر. وقد حدث لي ذلك في أوائل نقلي، جهلا أو سهواً أو دون تيقظ شديد، وهذا ما يجعل أي مترجم يتجاوز كلمة هامة، أو سطراً أو أكثر، وحتى فقرة، وذلك من جراء تكرار لفظة في سطرين مختلفين أو في فقرتين متتاليتين، وسبحان من لا يخطئ أبداً..

❑ ما هو رأيك في تعليم اللغات الأجنبية في سن مبكرة جداً؟

❑❑ حول هذا الموضوع الهام، قد أسهبت سابقاً (عام ١٩٨٤) في طرحه طوال بحث (تجاوز ٣٠ صفحة) قدمته لوزارة التربية بصفتي الموجّه الأول لتعليم اللغة الفرنسية في قطرنا. والعنوان الذي اخترته، بكل ضميري الوطني، هو التالي: "تعليم اللغة الأجنبية منذ الطفولة الأولى واجب قومي!" ولا أزال أحتفظ بنسخة من هذا البحث لأية مجلة تريد نشرها.

وملخّص هذا البحث هو التالي: إن السنوات الأخيرة من عمر الأبناء الصغار لإرساخ لغة الأم واللغة الأجنبية في ذهن الطفولة هي السنوات الأولى من العمر وحتى الحادية عشرة، حيث تلبث مؤهلات اكتساب اللغات في أوجها. فلابد من الحرص الواعي الشديد على ثراء هذه السنوات الثرية والخيّرة. وعقب سن الحادية عشرة يطرأ تدريجياً وهنٌ على مؤهلات الطفل في هذا المجال وهذا ما ينجم عنه المزيد من الجهد والعناية من الطفل والأستاذ. وعلماء سيكولوجيا الأطفال يقرّون بذلك. وكان أحدهم أستاذنا في هذا الموضوع السيكولوجي وهو المرحوم Piaget. وقد ذكر لنا خبرته الشخصية فقد سبق له أن صمم ـ إبان عزوبته ـ على أن يتزوج بامرأة تتكلم لغتين أوروبيتين غير اللغتين اللتين كان يتقنهما. وبقصد مدروس علّما أولادهما أربع لغات وأصبحوا يتكلمونها قبل السنة الابتدائية الأولى!..

أجل! أما يقال: العلم في الصغر كالنقش في الحجر؟!..

❑ ما هو الكتاب الفرنسي الذي تتوق إلى نقله؟

❑❑ حقاً! ما أتمناه من كل قلبي أن يهبني "الله تعالى" القدرة، في سنوات شيخوختي هذه، على أن أنقل إلى لغتي الحبيبة ديوان الشاعر الفرنسيّ الذائع الصيت "ألفريد دو موسيه Alfref de Musset (1857-1810). لأني لا أزال أطالعه في أوقات فراغي (من ترجماتي) فأنعم منه بإبداع أسلوبه الشعري وتنوعات إيقاعاته الشعرية المبتكرة، ورهافة عاطفته، وتحليق خياله، وألوان غزله العذري وسواه. إنه ديوان رائع لا أزال أحتفظ بنسخة منه في مكتبتي العائلية منذ عام ١٩٥٤.

وشكراً لمن يمدُّني بدعمه

وأهلاً بمن ينتقدني بجدارة ونزاهة